

Ruidos es mucho más de lo que su subtítulo (*Ensayo sobre la economía política de la música*) indica. El lector se dará cuenta muy pronto de que este brillante economista que es Jacques Attali es también un entendido melómano que piensa la música como erudito de la historia económica moderna, como sociólogo y filósofo del arte, y como pensador inquieto y apasionado de la situación y del destino de la música en nuestros días. Descubridor de las relaciones de la música con el dinero, con el poder y con la política, y de su enorme trascendencia en el ámbito del consumo, Attali distingue con gran inteligencia la significación de la música como mercancía, como sentido, como signo. El desconcertante conflicto entre la música culta y la música popular lleva a Attali a consideraciones de gran penetración sobre la subversión que presupone la música y sobre la indisciplina teórica que él proclama para dar al arte de los sonidos y de los ruidos su papel como medio de conocimiento y como profecía de un futuro posible.

Jacques Attali, nacido en 1943 en Argel, ex alumno de la Escuela Politécnica de París, ingeniero de minas, diplomado del Instituto de Estudios Políticos de Francia, doctor en ciencias económicas, profesor de la Escuela Politécnica desde 1968, director de estudios en La Sorbona (París IX), consejero de la presidencia de la República (desde 1981), consejero de Estado (desde 1989), autor de una veintena de libros importantes entre los cuales cabe destacar *Analyse économique de la vie politique* (1973), *La nouvelle économie française* (1978), *L'ordre-cannibale* (1979), *Les trois mondes* (1981), *Au propre et au figuré* (1988), *La vie éternelle* (novela galardonada con el Gran Premio de novela de la Société des Gens de Lettres, 1989), *1492* (1991) y *Europe(s)* (1994).

X>^1 si?io
JOL I veintiuno
.S^kSM editores



R JACQUES ATTALI

UIDOS ENSAYO SOBRE LA ECONOMÍA POLÍTICA DE LA MÚSICA





RUIDOS

Ensayo sobre la economía
política de la música

por
JACQUES ATTALI



m

siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, s.a.

CALLE PLAZA 5, 28043 MADRID. ESPAÑA

edición al cuidado de federico álvarez
portada de carlos palleiro
frontispicio: pieter bruegel el viejo,
el combate de carnaval y cuaresma

primera edición en español, 1995
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23-1970-6

primera edición en francés, 1977
© presses universitaires de france, parís
título original: *bruits. essai sur Véconomie politique de la musique*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en México/printed and made in Mexico

ÍNDICE

ESCUCHAR	11
<i>Los ruidos del poder</i>	15
Ruidos y política, 15; Ciencia, mensaje y tiempo, 19; Espejo, 20; La profecía, 22	
<i>El músico antes del capital</i>	24
Vagabundo, 26; Sirviente, 28	
<i>Comprender mediante la música</i>	32
SACRIFICAR	36
<i>El espacio de la música: desde el código sacrificial al valor de uso</i>	41
Valor de uso y código sacrificial, 42; El ruido, simulacro de muerte, 44; La música como simulacro de sacrificio, 45	
<i>La dinámica de los códigos</i>	50
Las cuatro redes, 51; Orden, código, red, 53; Los procesos de ruptura: orden mediante el ruido y no catástrofe, 53; La dinámica de liquidación de códigos, 55	
<i>La música y el dinero</i>	58
El dinero producido fuera de la música: el matricero, 61; El advenimiento de lo simultáneo, 67	
REPRESENTAR	72
<i>La representación, el cambio, la armonía</i>	73
Del músico valet al músico empresario, 73; El surgimiento de la música mercancía, 79; La planificación centralizada de la música, 84; La música como anuncio del valor de las cosas, 88; Cambio y armonía, 92; El entrenamiento armónico, 96; Combinatorio armónico y desarrollo económico, 98; La metáfora de la orquesta, 100	
<i>La genealogía de la vedette</i>	103
Genealogía del intérprete clásico, 104; Genealogía de la vedette popular, 109; La economía de la representación, 116	
<i>La deriva hacia la repetición</i>	122
La ruptura de la combinatoria: la antiarmonía, 122; La socialización de la música, 126; La representación como vitrina de la repetición, 127	

m

ÍNDICE

REPETIR	130
<i>El establecimiento de la grabación</i>	134
Congelar la palabra, 134; Disco y radio, 143; El objeto de cambio y de uso, 144; Tiempo de cambio y de uso, 150	
<i>La doble repetición</i>	151
La repetición en serie: la falta de sentido, 152; Producir el mercado: del jazz al rock, 153; La producción de la oferta, 156; La producción de la demanda: el hit parade, 158; La trivialización del mensaje, 162; El encierro de la juventud, 163; Ruido de fondo, 165; Repetición y destrucción del sentido, 167; El acoplamiento de las dos circulaciones: el desenlace, 174; Los conciertos del poder, 174; El músico del poder: del actor al matricero, 176; La descolocación del poder, 177	
<i>Repetición, silencio y fin del sacrificio</i>	179
Repetición y silencio, 179; Control del raiido, 181; El robo del tiempo de uso, 184; El almacenamiento de la muerte, 186	
<i>La sociedad repetitiva</i>	188
La economía política de la repetición, 189; La crisis de proliferación, 193	
COMPONER	197
<i>La fractura</i>	201
El ruido nuevo, 201; <i>Uhuru</i> . El fracaso de la economía de la <i>free music</i> , 203; Representación y composición: el retorno de los juglares, 207	
<i>El valor relacional de la composición</i>	209
La nueva unidad del cuerpo, 209; La relación, 211; Del ruido a la imagen: la tecnología de la composición, 212	
<i>La economía política de la composición</i>	213
BIBLIOGRAFÍA	219
ÍNDICE DE NOMBRES Y DE MATERIAS	225

ESCUCHAR

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha.

Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.

Hoy, la mirada está en quiebra, ya no vemos nuestro futuro, hemos construido un presente hecho de abstracción, de no-sentido y de silencio. Sin embargo, hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas. Al escuchar los ruidos, podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles.

En estas primeras páginas quisiera resumir los temas esenciales de este libro. La demostración seguirá más adelante.

Entre los ruidos, la música, en tanto que producción autónoma, es una invención reciente. Hasta el siglo XVIII inclusive, la música se funde en una totalidad. Ambigua y frágil, en apariencia menor y accesorio, ha invadido nuestro mundo y nuestra vida cotidiana. Actualmente es inevitable, como si un ruido de fondo debiera cada vez más, en un mundo que se ha vuelto insensato, tranquilizar a los hombres. Hoy día también, dondequiera que la música está presente, también está ahí el dinero. Incluso si nos limitamos a las cifras, vemos que en ciertos países ya se le consagra más dinero que a lavarse, leer o beber. La música, disfrute inmaterial convertido en mercancía, viene a anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero.

La música anuncia, pues es *profética*. Desde siempre, ha contenido en sus principios el anuncio de los tiempos por venir. Así, veremos que si *la organización política del siglo xx se arraiga en el pensamiento político del siglo xix, éste está casi completo, en germen, en la música del xviii*.

Y todavía más, la música se ha transformado desde hace veinte años. Esta mutación anuncia que las relaciones sociales van a cambiar. La producción material ha cedido ya su lugar al intercambio de signos. El show-business, el star-system, el hit-parade designan una profunda colonización institucional y cultural. La música está ahí para hacer comprender las mutaciones. Ella obliga entonces a la invención de nuevas categorías, nuevas dinámicas que regenerarán una teoría social hoy día cristalizada, atrapada, moribunda.

Espejo de la sociedad, nos remite a una evidencia: la sociedad es mucho más de lo que las categorías del economicismo, marxista o no, quisieran hacernos creer.

La música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo. Un útil de conocimiento. Hoy día, ninguna teorización mediante el lenguaje o las matemáticas es ya suficiente, porque está demasiado cargada de significantes previos, incapaz de dar cuenta de lo esencial de esta época: lo cualitativo y lo impreciso, la amenaza y la violencia. Los conceptos mejor establecidos se disuelven y todas las teorías flotan ante la ambigüedad creciente de los signos usados e intercambiados. Las representaciones disponibles de la economía, atrapadas en esquemas instalados en el siglo XVII o todo lo más hacia 1850, no pueden ni predecir, ni describir, ni siquiera expresar aquello que nos aguarda.

Hay pues que imaginar formas teóricas radicalmente nuevas para hablar de las nuevas realidades. La música, organización del ruido, es una de esas formas. Refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. *Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber*.

Así pues, mi intención aquí no es solamente teorizar *sobre* la música, sino teorizar *por* la música. De ahí se derivarán conclu-

siones extrañas, inaceptables, sobre la música y sobre la sociedad, sobre el pasado y sobre el porvenir. Tal vez sea por eso por lo que la música se escucha tan poco y por lo que, como todos los aspectos de la vida social en donde las reglas se desploman (la sexualidad, la familia, la política), se la censura, se rehúye incluso extraer las consecuencias.

En los capítulos siguientes la música se presentará como originada en el homicidio ritual, del cual es un simulacro, forma menor de sacrificio y anunciadora del cambio. Veremos que en eso la música era un atributo del poder político y religioso que significaba el orden, pero que también anunciaba la subversión. Luego, entrada en el intercambio comercial, ha participado en el crecimiento y la creación del capital y del espectáculo; fetichizada como mercancía, la música se ha convertido en ejemplo de la evolución de toda nuestra sociedad: desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo, especializar su ejercicio, venderla como espectáculo, generalizar su consumo y luego organizar su almacenamiento hasta hacerle perder su sentido. Hoy día la música, cualquiera que sea el modo de producción del capital, anuncia el establecimiento de una sociedad repetitiva en la que nada más sucederá, al mismo tiempo que la emergencia de una subversión formidable, hacia una organización radicalmente nueva, nunca antes teorizada, y de la que la autogestión no da más que un débil eco.

En eso, la música no es inocente: incuantificable, improductiva, signo puro, hoy día *en venta*, dibuja a grandes rasgos la sociedad en construcción, en donde lo informal es producido y consumido en serie, en donde la diferencia es recreada artificialmente en la multiplicación de objetos casi idénticos.

Ninguna sociedad organizada puede existir sin estructurar diferencias en su seno. Ninguna economía comercial puede desarrollarse sin reducir esas diferencias en la serie. La autodestrucción del capitalismo se halla en esta contradicción que la música vive de forma ensordecedora: instrumento de diferenciación, se ha convertido en lugar de repetición. Indiferenciada ella misma, se anonimiza en la mercancía y se enmascara en el divismo. Da así a entender lo esencial de las contradicciones de las

sociedades desarrolladas: *una búsqueda angustiada de la diferencia perdida, dentro de una lógica de la que se ha desterrado la diferencia.*

El arte lleva la marca de su tiempo. ¿Y acaso es por eso una imagen clara? ¿Una estrategia de conocimiento? ¿Un instrumento de lucha? En los códigos que estructuran los ruidos y sus mutaciones, se anuncian una práctica y una lectura teórica nuevas: *establecer relaciones entre la historia de los hombres, la dinámica de la economía y la historia del ordenamiento de los ruidos dentro de códigos; predecir la evolución de la una por las formas de la otra; interpenetrar lo económico y lo estético; mostrar que la música es profética y que la organización social es su eco.*

Este libro no es, por lo tanto, un ensayo de pluridisciplinariedad, sino *un llamado a la indisciplina teórica*, a la escucha de la materia sonora como anuncio de la sociedad. Puede parecer grande el riesgo de extraviarse en lo poético, pues la música tiene una dimensión metafórica esencial: "La metáfora no es para el verdadero poeta una figura de retórica, sino una imagen sustitutiva que pone realmente ante sus ojos en el lugar de una idea" (Nietzsche, *Los orígenes de la tragedia*).

Sin embargo, la música es metáfora creíble de lo real. No es ni una actividad autónoma, ni una implicación automática de la infraestructura económica. Es anuncio, pues el cambio se inscribe en el ruido más rápidamente de lo que tarda en transformar la sociedad. En definitiva, la sociedad es un juego de espejos en donde todas las actividades se reflejan, se definen, se registran y se deforman. Mirando dentro de lo uno, no se obtiene jamás sino una imagen de lo otro. A veces, un juego complejo de espejos da una visión rica, por inesperada y profética. A veces no da otra cosa sino el vértigo de la nada.

Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX. Hay en las óperas de Cherubini un soplo revolucionario raramente alcanzado en el debate político. Joplin, Dylan o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis. Los productos estandarizados de las variedades de

nuestros días, los hit-parades y los show business son las caricaturas, irrisorias y proféticas, de las formas por venir de la canalización represiva del deseo.

Esta importancia cardinal de la música en el anuncio de la visión del mundo no es nueva. Para Marx la música es "espejo de la realidad"; para Nietzsche, "palabra de verdad"; para Freud, "texto a descifrar". Ella es todo eso, porque es uno de los lugares en donde se inician las mutaciones y en donde se segrega la ciencia: "Si cerráis los ojos, perdéis el poder de abstraer" (Michel Serres). Aun cuando no fuera más que un rodeo para hablar al hombre de la obra del hombre, para escuchar y hacer oír su enajenación, para sentir la inmensidad inaceptable de su futuro silencio, y la amplitud de su creatividad yerma, escuchar la música, es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político.

LOS RUIDOS DEL PODER

Ruidos y política

Mucho más que los colores y las formas, los sonidos y su disposición conforman las sociedades. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión. En el ruido se leen los códigos de la vida, las relaciones entre los hombres. Clamores, Melodía, Disonancia, Armonía; en la medida en que es conformado por el hombre mediante útiles específicos, en la medida en que invade el tiempo de los hombres, en la medida en que es sonido, el ruido se vuelve fuente de proyecto y de poder, de sueño: Música. Corazón de la racionalización progresiva de la estética y refugio de la irracionalidad residual, medio de poder y forma de entretenimiento.

Por doquier, los códigos analizan, marcan, restringen, encauzan, reprimen, canalizan los sonidos primitivos del lenguaje, del cuerpo, de los útiles, de los objetos, de las relaciones con los otros y con uno mismo.

Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que éste sea. Una teoría del poder exige pues actualmente una teoría de la localización del ruido y de su formación. Instrumento de demarcación de su territorio entre los pájaros, el ruido se inscribe, desde sus orígenes, en la panoplia del poder. Equivalente del enunciado de un espacio, indica los límites de un territorio, los medios para hacerse escuchar y para sobrevivir y obtener su alimento.¹ Y por lo mismo que el ruido es fuente de poder, el poder ha estado siempre fascinado con su escucha. En un texto extraordinario y poco conocido,² Leibniz describe minuciosamente la organización política ideal, el "Palacio de las Maravillas", autómatas armoniosos en el que se despliegan todas las ciencias de la época y todos los instrumentos del poder: "Estos edificios serán contruidos de tal manera que el dueño de la casa pueda oír y ver todo lo que se dice y hace sin que nadie lo advierta mediante espejos y tubos, lo que sería una cosa muy importante para el Estado y una especie de confesionario político." Escuchar, censurar, registrar, vigilar son armas de poder. La tecnología de la escucha, de realización, de transmisión y de grabación del ruido se inscribe en el corazón de este dispositivo. El simbolismo de las Palabras Congeladas, de las Tablas de la Ley, de los ruidos grabados y de la escucha son el sueño de los politólogos y el fantasma de los hombres de poder: escuchar, memorizar, es poder interpretar y dominar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y su esperanza. ¿Quién no presiente que hoy el proceso, llevado a su extremo límite, está a punto de hacer del Estado moderno una gigantesca fuente única de emisión de ruido, al

¹ "Bien sea que se busque el origen de las artes, o bien que se observe a los primeros gritadores, venios que todo se relaciona en su principio con los medios de proveer a la subsistencia". J.-J. Rousseau, *Essaisur l'inégalité*.

² "Curioso pensamiento locante a una nueva especie de representación", en E. Gerlend, *Leibntzens nacli xelussene*, pp. 246-250, publicado por Y. Belaval, NRF, octubre de 1958, y citado por Michel Serres, en "Don Juan ou le Palais des Merveilles", *Les Eludes Philasophiques*, núm. 3. 1966, p. 389.

mismo tiempo que un centro de escucha general? ¿Escucha de qué? ¿Para hacer callar a quién?

La respuesta la dan, clara e implacable, los teóricos del totalitarismo: todos ellos, indistintamente, explicaron que es preciso prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad: la preocupación por el mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos, los instrumentos nuevos, el rechazo de lo anormal, se encuentran en todos esos regímenes, traducciones explícitas de la importancia política de la represión cultural y del control del ruido. Para Jdanov, por ejemplo, en un discurso de 1948 que nunca fue realmente desautorizado, la música, instrumento de presión política, debe ser suave, tranquilizante, calmada: "Tenemos que enfrentar una lucha muy aguda -escribía- aunque velada en la superficie, entre dos tendencias. Una que representa en la música soviética una base sana, progresista, basada en el reconocimiento del enorme papel representado por la herencia clásica, y en particular por las tradiciones de la escuela musical rusa, sobre la asociación de un contenido ideológico elevado, de la verdad realista, de los lazos orgánicos profundos con el pueblo. La segunda tendencia expresa un formalismo extraño al arte soviético, el rechazo de la herencia clásica bajo el disfraz de un falso esfuerzo hacia la novedad, el rechazo del carácter popular de la música, la negativa a servir al pueblo, y esto en beneficio de las emociones estrechamente individuales de un pequeño grupo de estetas elegidos. Los compositores soviéticos tienen dos tareas responsables al más alto grado. La principal, es la de *desarrollar* y perfeccionar la música soviética. La otra consiste en *defender* la música soviética contra la intrusión de elementos de la decadencia burguesa. No hay que olvidar que la URSS es actualmente la auténtica depositaria de la cultura musical universal, al igual que, en todos los demás terrenos, *es el escudo de la civilización y de la cultura humana contra la decadencia burguesa y la descomposición de la cultura* [...]. Así pues, no es sólo el oído musical, sino también el *oído político* de los compositores soviéticos el que debe ser más sensible. Vuestra tarea consiste en confirmar

la superioridad de la música soviética, *en crear una potente música soviética*." Todo el discurso jdanoviano es estratégico y militar: la música debe ser una defensa contra la diferencia; para ello, debe ser poderosa y protegida.

Hallamos una misma preocupación, una misma estrategia y un mismo vocabulario entre los teóricos nacionalsocialistas; véase Stege: "Si se prohíbe el jazz negro, si los enemigos del pueblo componen una música intelectual privada de alma y corazón, sin hallar oyentes en Alemania, esas decisiones no son arbitrarias... ¿Qué habría sucedido si la evolución estética de la música alemana hubiera proseguido en la dirección de los años anteriores a la guerra? El pueblo habría perdido todo contacto con el arte. Se habría desarraigado espiritualmente y tanto más cuanto que hubiera encontrado menos satisfacción en una música degenerada e intelectual, buena para ser leída más que escuchada. El foso entre el pueblo y el arte se habría convertido en un abismo imposible de franquear, las salas de teatro y de concierto habrían quedado vacías, y los compositores que trabajan en una dirección opuesta al alma popular no habrían tenido otros oyentes fuera de ellos mismos, suponiendo que hubieran podido continuar comprendiendo sus propias elucubraciones..."³

Sin teorizar necesariamente su control, como en la dictadura, la dinámica económica y política de las sociedades industriales de democracia parlamentaria lleva también al poder a invertir el arte e invertir en el arte. La monopolización de la emisión de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio de los otros son dondequiera las condiciones de perennidad de un poder. Esta canalización adopta una forma nueva, menos violenta y más sutil: las leyes de la economía política se imponen como leyes de censura. La música y el músico se convierten, en lo esencial, en objetos de consumo como los demás, recuperadores de subversión, o ruidos sin sentido.

La técnica de difusión de la música ayuda actualmente a constituir un sistema de escucha y de vigilancia social. Muzak, la gran empresa estadounidense de venta de música estandariza-

Fritz Stege, *La situation tictuelle de la musique allemande*, 1938.

da, se presentó como "el sistema de seguridad para los años setenta", puesto que permitía utilizar los canales de difusión musical para hacer circular órdenes. El monólogo de músicas estandarizadas, estereotipadas, acompaña y circunda a una vida cotidiana en la que ya nadie tiene realmente la palabra (dejando a un lado a algunos de los explotados que, a través de su música, todavía pueden gritar sus miserias, sus sueños de absoluto y de libertad). Lo que hoy día llamamos música no es, demasiado a menudo, más que un disfraz del poder monologante. Nunca, sin embargo, irrisión suprema, han hablado tanto los músicos de comunicar con su público, y jamás esta comunicación habrá sido tan mistificadora. La música apenas parece poco más que un pretexto, un poco incómodo, para la gloria de los músicos y la expansión de un nuevo sector industrial. Sin embargo, sigue siendo una actividad esencial del saber y de la relación social.

Ciencia, mensaje y tiempo

"Esta notable ausencia de textos sobre música"⁴ nos remite a la imposible definición general, a una ambigüedad fundamental: "Ciencia del empleo racional de los sonidos, es decir, que entran en una escala, llamada gama", decía el *Littré* a finales del siglo xix, para reducirla a su dimensión armónica, para confundirla con una pura sintaxis. "Simplicidad límite de las señales", "mensaje límite, modo cifrado de comunicación de los universales",⁵ señala por el contrario Michel Serres para recordarnos que, más allá de la sintaxis, existe el sentido. ¿Pero cuál sentido? La música es la "confrontación dialéctica con el curso del tiempo".⁶

Ciencia, mensaje y tiempo, la música es todo eso a la vez; pues ella, por su presencia, es modo de comunicación entre el hombre y su medio ambiente, modo de expresión social y duración. Es terapéutica, purificadora, englobadora, liberadora, arrai-

⁴ Michel Serres, *Esthétique sur Carpaccio*, Hermann, 1975.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

gada en una idea global del saber sobre el cuerpo, en la búsqueda de exorcismo mediante el ruido y la danza. Pero ella es, también, tiempo pasado en ser producida, escuchada, intercambiada.

La música remite pues a la triplicidad de toda obra humana, a la vez disfrute del creador, valor de uso para el oyente y valor de cambio para el vendedor. En ese juego de equilibrio entre las diversas formas posibles de la actividad del hombre, la música ha sido, y es todavía, omnipresente: "el Arte está en todas partes porque el artificio se halla en el corazón de la realidad".⁷

Espejo

Pero, más aún, "es el espejo dionisiaco del mundo" (Nietzsche). "Es el hombre para el hombre descrito en el lenguaje de las cosas" (P. Schaeffer).

Espejo, pues, producción inmaterial, remite a la estructuración de los paradigmas teóricos, muy por delante de la producción concreta. Es también superficie inmaterial de registro de la obra de los hombres, marca de una carencia, trozo de utopía a descifrar, información profunda, *memoria* en donde quienes la oyen registran sus propios sentidos personalizados, precisados, modelados, afirmados con el tiempo, memoria colectiva del orden y de las genealogías, detentadora del verbo y de la división social.⁸

Pero la música refleja una realidad en movimiento. Entre la polifonía primitiva, el contrapunto clásico, la armonía tonal, el dodecafonismo serial y la música electro-acústica, no hay nada en común salvo un principio de conformación del ruido siguiendo sintaxis cambiantes. La historia de la música es "la odisea de un vagabundeo, la aventura de sus ausencias".⁹

Sin embargo, todavía hoy, la tradición musicológica e histórica quiere conservar una visión progresiva de la música, sucesivamente "primitiva", "clásica" y "moderna". Esquema superado

⁷ J. Baudrillard, *L'MHgt symbolique et la morí*, París, Gallimard, 1976, p. I 16.

⁸ Cf. Zallan, *La dklletiqu* ihi verbe chez les "Bombaras"*, París, Moulon, 1963.

⁹ Michel Serres, *op. cil.*

en todas las ciencias humanas, en donde la búsqueda de una evolución estructurada linealmente es ilusoria. Ciertamente es que pueden advertirse momentos fuertes, y veremos incluso que cada ruptura social importante ha sido precedida por una mutación esencial en los códigos de la música, en su modo de audición y en su economía. Así en Europa, en el curso de tres períodos y con tres estilos (la música litúrgica del siglo x, la música polifónica del siglo xvi y la armonía de los siglos xvm y xix) la música se ha expresado en un código único estable, con modos de organización económica estables; paralelamente una ideología dominaba muy claramente las sociedades. En los intervalos, períodos de desconcierto y de desorden preparaban otro nacimiento. De la misma forma, un cuarto período, más breve, parece haberse instalado en los años cincuenta, con un estilo coherente fundido en el crisol de la música negra americana, una producción estable apoyada en la formidable demanda de la juventud en los países de expansión económica rápida y en la nueva organización económica de la difusión que hacía posible la grabación.

Como el tropel de bueyes del pueblo de los Nuer, espejo y doble del pueblo, del que habla Girard,¹⁰ la música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella, y cambiante junto con ella. No evoluciona linealmente sino imbricada en la complejidad y circularidad de los movimientos de la historia.

Por doquier, esta simultaneidad de la evolución económica y musical está presente: podemos, por ejemplo, jugar con la idea de que la simultaneidad de la aceptación del semitono con la expansión de los mercaderes del Renacimiento no se debió más que al azar. De igual modo, que no fue por casualidad el que, antes de las violencias y las guerras del siglo xx, antes del ascenso del ruido social, Russolo escribiera, en 1913, el *Arte Dei Rumori* y que el ruido entrara en la música, así como la industria en la pintura. O también, que junto con la desmesura industrial apareciera el empleo sin límites de las grandes orquestas, que con la desaparición de los tabúes emergiera una industria de la música, llevando hasta la caricatura la canalización comercial de

Rene Girard, *La violence et le sacre*, París, Grasset, 1972.

los deseos, que junto con la contestación de la juventud, el estilo rock y la música soul emergieran y luego se disolvieran en la recuperación de la juventud por las variedades. Por último, que la forma sabia y represiva de la producción musical autorizada hoy día en los países de propiedad estatal, designe al "socialismo", si éste fuera verdaderamente tal, como el simple sucesor del capitalismo, un poco más eficaz y sistemático en la normalización de los hombres y en la búsqueda enloquecida de la perfección esterilizada e indiferenciada.

En un momento en el que se desmoronan los valores, en el que las mercancías se ponen a fiablar entre ellas, en lugar de los hombres, un lenguaje muy pobre (y cada vez más musical en la publicidad), brilla la evidencia del fin de los códigos estéticos: "la odisea musical concluye, el círculo se cierra".¹¹

Entonces, ¿es posible tender un puente?, ¿escuchar la crisis de la sociedad en la de su música?, ¿y la música en sus relaciones con el dinero? La economía política de la música es, sin embargo, muy particular; entrada tardíamente en la mercancía, flota en lo inmaterial. Economía sin cantidad. Estética de la repetición. Ahí es donde la economía política de la música no es marginal sino premonitoria. Los ruidos de una sociedad van por delante de sus imágenes y de sus conflictos materiales.

Nuestra música nos habla del mañana. Escuchémosla.

La profecía

La música es profecía. En sus estilos y su organización económica, va por delante del resto de la sociedad, porque ella explora, dentro de un código dado, todo el campo de lo posible, más rápidamente de lo que la realidad material es capaz de hacerlo. Ella hace oír el mundo nuevo que, poco a poco, se volverá visible, se impondrá, regulará el orden de las cosas; ella no es solamente la imagen de las cosas sino la superación de lo cotidiano, y el anuncio de su porvenir. En eso el músico, incluso el oficial, es

¹¹ Michel Serres, *op. al.*

peligroso, subversivo, inquietante, y no será posible desvincular su historia de la de la represión y la vigilancia.

Músico, sacerdote, oficiante, son además una función única entre los pueblos antiguos. *Chantre* del poder, anunciador de la liberación. Está al mismo tiempo en la sociedad, que lo protege, lo compra, lo financia, y fuera de ella, cuando amenaza con sus visiones. Cortesano y revolucionario: para quienes sean capaces de entender la ironía bajo la lisonja, la ruptura está tras los bastidores. Cuando tranquiliza, aliena; cuando inquieta, destruye; cuando habla demasiado alto, el poder lo hace callar. A menos que anuncie también los clamores nuevos y las glorias de poderes por venir.

Creador, modifica la realidad del mundo. A veces conscientemente, como escribía Wagner en 1848, el mismo año en que apareció el *Manifiesto comunista*: "Quiero destruir este orden establecido que divide a la humanidad, hecha para estar unida, en pueblos enemigos, en poderosos y débiles, en ricos y pobres, que da a unos todos los derechos y no concede ninguno a los otros. Pues este estado de cosas hace que no haya en el mundo sino desdichados. Quiero destruir este orden establecido que transforma a millones de seres en esclavos de una minoría, y hace de esta minoría la esclava de su propio poder, de su propia riqueza. Quiero destruir este orden establecido que traza una frontera entre el disfrute y el trabajo".¹² Soberbio llamamiento moderno de quien, tras las barricadas de Dresde, tendrá "la actitud del rebelde que ha traicionado a la rebelión" (Adorno). Y de igual manera, Berlioz llamando a la insurrección: "La música, hoy en la fuerza de su juventud, se ha emancipado, es libre: hace lo que quiere. Muchas viejas reglas han caído en desuso: fueron hechas por observadores inatentos o por espíritus rutinarios para otros espíritus rutinarios. Nuevas necesidades del espíritu, del corazón y del sentido del oído imponen nuevas tentativas e incluso, en ciertos casos, la infracción de las antiguas leyes." Ruidos de revolución. Sonoridades de poderes. Conflictos de ruidos, de los que es el misterioso, el extraño y ambiguo explorador;

R. Wagner, *La révolutions*, 1848.

después de haber sido durante largo tiempo solamente prisionero, cautivo del poder.

EL MÚSICO ANTES DEL CAPITAL

El músico, como la música, es ambiguo. Juega un doble juego. A la vez *musicus* y *cantor*, reproductor y profeta. Excluido, tiene una mirada política sobre la sociedad. Integrado, es su historiador, el reflejo de sus más profundos valores. Habla sobre y contra ella. Esta dualidad está presente, antes de que el capital venga a imponerle reglas y censuras. La distinción entre músico y no-músico -que separa al grupo de la palabra del hechicero- constituye sin duda una de las primerísimas divisiones del trabajo, una de las primerísimas diferenciaciones sociales en la historia de la humanidad, antes incluso de que aparezca la jerarquía social. Chamán, médico, músico. Es una de las primeras miradas de una sociedad sobre sí misma, uno de los primeros catalizadores de las violencias y de los mitos. Diré más adelante que el músico forma parte del conjunto del proceso del sacrificio, canalizador de la violencia, y que la identidad original *magia-música-sacrificio-rito* explica esta posición del músico en la mayoría de las civilizaciones: a la vez *excluido* (rechazado hasta muy abajo de la jerarquía social) y *sobrehumano* (el genio, la star adorada y divinizada). A la vez separador e integrador.

En las civilizaciones de la Antigüedad, el músico es a menudo un esclavo, a veces un intocable. Hasta el mismo siglo xx, el Islam prohíbe a los creyentes comer en la misma mesa que un músico. En Persia, la música es durante largo tiempo una actividad reservada a los prostituidos o, al menos, vergonzosa. Al mismo tiempo, las religiones antiguas producen la casta de los músicos-sacerdotes vinculados al servicio del templo, y se organizan en torno a los mitos de los poderes sobrenaturales y civilizadores de los músicos. Orfeo amansa a las fieras y trasplanta los árboles, Amfión atrae a los peces, Arión construye los muros de Tebas. Los poderes medicinales de la música convierten a los

músicos en terapeutas: Pitágoras o Empédocles sanan a los poseídos así como Ismenias cura la ciática. David cura a Saúl de la locura tañendo el arpa.

A pesar de la ausencia de jerarquización económica en esas sociedades, la música se inscribe con precisión en los sistemas de poder. Es un reflejo de las jerarquías políticas. A tal punto que muchos musicólogos reducen la historia de la música a la de la música de los príncipes.

Es cierto que en los reinos ricos, una orquesta es siempre demostración de poder. En China, el código musical remite a cinco palabras: Palacio, Deliberación, Cuerno, Manifestación, Alas.¹³ Palabras de poder. Palabras de subversión. Más aún, el número y la configuración de los músicos indicaban allí la posición dentro de la nobleza del señor que poseía la orquesta: un cuadrado para el emperador, tres hileras para los grandes dignatarios. El emperador autoriza las formas de la música asegurando el buen orden de la sociedad y prohíbe aquellas que pueden inquietar al pueblo. En Grecia, aunque no existe, a excepción de Esparta, encuadramiento estático de la música, y en Roma, en donde los emperadores aseguran su popularidad financiando los espectáculos populares, es esencial en la disposición de los poderes. Por todas partes, pues, en la Antigüedad, encontramos esta preocupación por controlar la música, canalizadora, implícita o explícita, de la violencia, reguladora de la sociedad. Así lo vio Montesquieu, para quien la música es entre los griegos un placer necesario para la pacificación social, un modo de intercambio, el único compatible con las buenas costumbres. Explícitamente, él opone la música a la homosexualidad, y anuncia su capacidad de intercambio: "¿Por qué elegir la música con preferencia? Sucede que, de todos los placeres de los sentidos, no hay ninguno que corrompa menos el alma. Enrojecemos al leer en Plutarco que los tebanos, para suavizar las costumbres de sus jóvenes, establecieron mediante las leyes un amor que debería ser proscrito por todas las naciones del mundo".¹⁴

¹³ Marina Scriabine. *Le Itinéraire musical*, París. Éd. de Minuit, 1963.

¹⁴ Montesquieu, *L'esprit des lois*, lib. v, cap. i, pp. 272-273.

Pero, como imagen invertida de esta canalización política, subterránea y hostigada, una música subversiva se ha mantenido siempre; una música popular, instrumento de culto extático, superación de la violencia no censurada: rito dionisiaco~erTGrecia y en Roma, al que se suman otras culturas venidas del Asia Menor. La música es el lugar de la subversión, transcendencia del cuerpo. En ruptura con las religiones y los poderes oficiales, esos ritos reagrupan, en los calveros o en las grutas, a los marginados: mujeres, esclavos emigrados. La sociedad los tolera a veces, o trata de integrarlos en la religión oficial; pero, de tiempo en tiempo, los reprime muy brutalmente: hubo en Roma un célebre caso que acabó con centenares de condenados a muerte. Actividad de masas por excelencia, la música es, con la locura, a la vez amenazante y fuente necesaria de legitimidad, riesgo que todo poder debe correr intentando canalizarla.

Más tarde, Carlomagno estableció la unidad política y cultural de su reino imponiendo por doquier la práctica del canto gregoriano, incluyendo el empleo de la fuerza armada. En Milán, fiel a la liturgia ambrosiana, se quemaron los libros de himnos en la plaza pública. Vagabundo hasta finales del siglo XIII, el músico se convertiría seguidamente en sirviente.

Vagabundo

Se necesitaron siglos para que el músico entrara en el intercambio comercial. Durante toda la Edad Media, *el juglar* permanece fuera de la sociedad; la Iglesia lo condena, y lo acusa de paganismo y de prácticas mágicas. Su modo de vida itinerante hace de él un personaje poco recomendable, cercano al vagabundo o al ratero.

El término venido del latín (*joculare*: divertir) designa a la vez a los músicos, instrumentistas y cantores, y a otra gente del espectáculo (mimos, acróbatas, bufones, etcétera). Esas funciones, además, no son separables en esa época. El juglar carece de empleo fijo; se desplaza para proponer sus servicios a domicilio. El "es" la música y el espectáculo del cuerpo. Él la crea, la porta

y organiza, él solo, toda su circulación en la sociedad.

Los consumidores de música pertenecen indistintamente a todas las clases sociales: campesinos en ocasión de fiestas cíclicas y bodas, artesanos y cofrades en las fiestas del santo patrón y de los banquetes anuales, burgueses, nobles. Un juglar puede muy bien actuar una noche para una boda aldeana y la siguiente noche en un castillo, en donde come y duerme con los sirvientes. El mismo mensaje musical circula y, en todas esas ocasiones, el repertorio es el mismo. Los aires populares son tocados en los salones, las melodías compuestas en los palacios llegan a las aldeas y, más o menos modificadas, se convierten en canciones campesinas. Igualmente, los trovadores componen a menudo sus poemas sobre tonadas aldeanas.

Salvo para la música religiosa, no hay todavía música escrita. Los juglares ejecutan de memoria melodías sin variedad compuestas por ellos mismos, o danzas campesinas muy antiguas difundidas por toda Europa y el Próximo Oriente, o también canciones inventadas por nobles y letrados. Si una melodía gusta, se escriben para ella numerosas letras. Todos esos estilos funcionan poco más o menos sobre las mismas estructuras, intercambiadas reversiblemente por los juglares, que organizan una circulación permanente entre música popular y música de corte.

En ese mundo precapitalista en donde la música es una forma esencial de la circulación social de las informaciones, los juglares pueden igualmente ser utilizados como propagandistas políticos. Así, por ejemplo, Ricardo Corazón de León contratará a juglares para componer canciones a su mayor gloria y cantarlas, los días de mercado, en las plazas públicas. Durante las guerras solía mandar componer canciones contra sus adversarios. Al contrario, los juglares independientes componían canciones de actualidad y canciones satíricas, y los reyes prohibían cantar tal o cual tema delicado bajo pena de prisión.

Debemos señalar ahora dos características distintivas de los músicos de corte: por una parte, ciertos textos de trovadores, muy rebuscados y abstractos, no son cantados en las aldeas. Por otra parte, solamente las cortes poseen los medios para pagar, en las grandes ocasiones, los servicios de orquestas de juglares,

compuestas por cinco o seis músicos.

Pero, dejando aparte esos dos casos, durante toda la Edad Media, la música seguirá siendo una misma en la aldea, en la plaza del mercado y en la corte de los señores. La circulación musical carece de elitismo o monopolio de la creatividad. El mundo feudal, en la polifonía, permanece como un mundo de circulación, en donde la música en la vida cotidiana es inseparable del tiempo vivido, actuado y no observado.

En el siglo xiv todo cambia. Por una parte, la música de Iglesia se seculariza y autonomiza con respecto al canto; emplea cada vez más instrumentos, incorpora melodías, de origen popular y profano, y deja de nutrirse únicamente del fondo gregoriano. Por otra parte, las técnicas de la música escrita y polifónica se expanden por las cortes y las alejan de la música del pueblo: los nobles compran músicos formados en los coros de las iglesias y les ordenan cantos solemnes para celebrar sus victorias, canciones ligeras y de entretenimiento, danzas orquestadas, etcétera. Los músicos se convierten en profesionales vinculados a un amo único, en *domésticos*, productores de un espectáculo reservado exclusivamente a una minoría.

Sirviente

En tres siglos, desde el xiv al xvi, las cortes excluirán a los juglares, voz del pueblo, y sólo escucharán música escrita sobre partitura, ejecutada por músicos asalariados. El poder se instala, se jerarquiza y se distancia; un cambio en el vocabulario viene a ratificar esta mutación: para designar a un músico, ya no se dirá juglar, sino menestral o menestrier, de *ministerialis*, funcionario. El músico ha dejado de ser nómada. Se fija, agregado a una corte, o residente en una ciudad. Cuando no son sirvientes de algún señor, los menestrales se organizan en cofradías según el modelo de los oficios artesanales o de comercio: un santo patrón (san Julián de los Menestrales), banquetes anuales, una caja de retiro y enfermedad y tarifas fijadas por los reglamentos municipales. A cambio, reclaman y obtienen un monopolio sobre las

bodas y las ceremonias de las que excluyen a los juglares, a los músicos libres y a menudo no profesionales. Como las cortes poseen medios para financiar a músicos residentes de los que se aseguran la exclusividad, éstos adquieren una posición social nueva en la sociedad occidental.

Hasta entonces era un artesano libre, confundido con el pueblo y que trabajaba indiferentemente para las fiestas populares o para la corte del señor. Desde ahora tendrá que venderse por completo y sin exclusiva a una clase social única.

Johann Joachim Quantz (1697-1773), quien fue maestro de flauta del rey de Prusia Federico II después de haber tocado en las ferias, menestral después de haber sido juglar, describe maravillosamente esta mutación que le ha tocado vivir. Desde una época en que la música era un trabajo entre otros hasta una época de especialistas. Desde un tiempo de vagabundo a un tiempo de sirviente:¹⁵ "Mi padre era herrador en el pueblo [...] Desde que cumplí nueve años me inició en el oficio de herrero: incluso en su lecho de muerte declaró que yo debía seguir en ese oficio. Pero [...] en cuanto murió mi padre, dos de sus hermanos, sastre el uno y el otro músico de la corte y de la villa de Mersebourg, se ofrecieron a tomarme con ellos y enseñarme sus profesiones: de suerte que me dejaron escoger cuál de las dos deseaba seguir.

"[...] Como, desde la edad de ocho años, sin saber ni una sola nota de música, tuve que acompañar, con un bajo de viola alemana a mi hermano que, en las fiestas campesinas, hacía el oficio de músico de aldea, esta música, por mala que fuese, dominaba a tal grado mis inclinaciones que no deseaba ser ninguna otra cosa más que músico.

"Partí pues a iniciar mi aprendizaje, en agosto del año 1708, a Mersebourg, en casa del dicho Justus Quantz.

"[...] El primer instrumento que tuve que aprender fue el violín; recibí con él gran placer y habilidad. Vinieron luego el oboe y la trompeta. Me ocupé sobre todo con estos tres instrumentos durante mis tres años de aprendizaje. En cuanto a los demás instru-

mentos, tales como la corneta, el trombón, el cuerno de caza, la flauta de pico, el fagot, el bajo de viola alemana, la viola da gamba, y quién sabe cuántos más, que un buen artista debe poder tocarlos todos, no los descuidé tampoco. Es verdad que, a causa de la cantidad de instrumentos diferentes que tiene uno entre manos, de alguna forma no pasa uno de ser un chapucero. Sin embargo, con el tiempo se adquiere el conocimiento de sus propiedades que son casi indispensables para los compositores, sobre todo para los que tienen que ver con la música de Iglesia. La capilla ducal de Mersebourg no era entonces precisamente rica. Nosotros teníamos que reforzar la música tanto en la corte como en la iglesia y en las comidas. Cuando por fin acabé mi aprendizaje, en diciembre del año 1713, ejecuté algunos solos de Corelli y de Telemann en el examen. Mi maestro me dispensó de tres cuartos de año de aprendizaje, pero a condición de que le sirviera todavía durante un año, recibiendo solamente la mitad del dinero de la pensión, como compañero. En marzo de 1718, se fundó la "Capilla polaca", que debía comprender 12 personas. Como ya había 11 miembros recibidos y faltaba todavía un ejecutante de oboe me presenté y, después de un examen pasado ante el director de la capilla, barón von Seyferitz, fui admitido a su servicio. El trato anual era de 150 táleros, con alojamiento gratuito en Polonia [...].

"Me puse a estudiar seriamente la flauta traversa, en la cual ya me había también ejercitado: porque, en la sociedad en que me encontraba, no tenía que temer ninguna animosidad particular. Esta nueva ocupación tuvo como resultado que empezase a pensar más seriamente en la composición. Por aquel entonces aún no había muchas piezas escritas especialmente para flauta [...]. Dejé Dresde en diciembre de 1741 cuando entré al servicio del rey de Prusia..." Ruptura entre dos tipos de música, tras una mutación en el estatus del músico.

Sin embargo, las relaciones de reversibilidad entre música popular y música de corte no cesaron brutalmente. La inspiración continúa circulando, moviéndose entre las clases. Así como el sistema capitalista no reemplazó inmediatamente al sistema feudal, la ruptura entre las dos organizaciones musicales no fue ni brutal, ni total.

Por una parte, los músicos de corte continuaban sirviéndose del repertorio popular: se componen motetes o misas sobre canciones callejeras, pero se vuelven irreconocibles en su complejidad polifónica. En el siglo xvi las colecciones de partituras impresas y editadas, para la clientela de las cortes y de las mansiones burguesas, primera entrada de la música en el campo del comercio, proponen orquestaciones de danzas y cantos populares: "recopilaciones de canciones tanto rústicas como musicales".

Por otra parte, el juglar no desaparece, hasta el día de hoy. Se repliega a las aldeas y su estatuto social queda disminuido: músico ambulante, se convierte en trovador de pueblo, a menudo mendigo o simple aficionado que sabe cantar y tocar el violín. Pero la música popular no recibe gran cosa de la música de corte, para la que los compositores escriben exclusivamente obras sobre pedido, en particular para las grandes ocasiones, esponsales principescos, celebración de una victoria, coronación, funerales o simplemente visita de un príncipe extranjero. Una o dos décadas después de su invención por la Camerata florentina, la ópera llega a ser el signo más importante del prestigio de los príncipes. En toda boda principesca hay su ópera inédita, cuyo prólogo comprende un aria de lisonjas al príncipe comendatario, epístola dedicatoria.

Así pues, desde este momento el músico se engancha económicamente a una máquina de poder, político o comercial, que le da un salario por crear aquello que necesita para afirmar su legitimidad. Como los sonidos de la música tonal en el pentagrama, está encerrado, canalizado. Sirviente, su remuneración y su vida cotidiana dependen de la buena voluntad del príncipe. La presión sobre su obra se vuelve imperativa, impúdica, a imagen de la que sufren un criado o un cocinero de esa época. Por ejemplo, el 21 de febrero de 1706, el consistorio de Arndstadt dirigía al organista de su nueva iglesia, J. S. Bach, las siguientes recriminaciones acerca de su conducta privada: "El mismo fue interrogado para saber dónde estuvo recientemente, por qué se quedó allí tanto tiempo, y quién le dio permiso para irse. Éste ha respondido que estuvo en Lubeck para perfeccionarse en su arte, y que había avisado al superintendente. El superintendente dice

que Bach le habló de tres semanas y que estuvo fuera un tiempo cuatro veces más largo [...]. Nosotros le reprendimos por haber introducido numerosas variaciones extrañas en la coral y por haber mezclado entre ellas tonalidades incompatibles, y por tal hecho la congregación ha experimentado una gran confusión. En lo sucesivo, si desea introducir un tono *peregrinus*, se le suplica que lo haga durar, y que no pase enseguida a cualquier otra cosa, como es su costumbre." Control mezquino e imposible al que el músico no dejará de estar sometido, aun cuando en el mundo burgués de la representación el control se vuelve más sutil, más abstracto que el que humillará a Bach durante toda su vida.

El músico, sin embargo, no es el reflejo de las relaciones de producción de su tiempo. Gesualdo o Bach, en la misma medida que Cage o los Tangerine Dream, no se remiten a un sistema ideológico único. Son, y siguen siendo, testigos del imposible encarcelamiento del visionario por un poder, por muy totalitario que éste sea.

COMPRENDER MEDIANTE LA MÚSICA

Elaborar una teoría de las relaciones entre la música y el dinero nos remite en primer lugar a las teorías sobre la música. Decepción. Sucesión de tipologías innumerables y jamás inocentes. Desde las tres músicas de Aristóteles, "ética" (útil para la educación), "de acción" (que anima incluso a quien no la sabe ejecutar) y "catártica" (cuyo propósito es perturbar y luego apaciguar) hasta la distinción entre la música "apolínea" (modal, monódica y de tradición oral) y la música "fáustica" (tonal, polifónica y de tradición escrita) realizada por Spengler, seguimos con categorías poco operativas. Hoy día, la confusión con que se elaboran y destruyen mutuamente teorías, sumas, enciclopedias o tipologías musicales cristalliza el espectáculo del pasado. No son sino los signos de la angustia de una época ante un mundo que desaparece, una estética que se disuelve y un saber que se nos escapa. No son más que colecciones clasificatorias sin ningún alcan-

ce real, última tentativa de mantener un orden lineal en una materia en la que el tiempo adquiere una dimensión nueva, exterior a la medida. Roland Barthes tiene razón cuando escribe: "Si examinamos la práctica corriente de la crítica musical, vemos que la obra (o su ejecución) no se traduce nunca sino bajo la categoría lingüística más pobre: el adjetivo." ¹⁶

Entonces, ¿qué itinerario seguir, en la inmensa selva de ruidos que nos ofrece la historia? ¿Cómo tratar de comprender lo que la economía ha hecho de la música y cuál economía anuncia la música?

La música se inscribe entre el ruido y el silencio, en el espacio de la codificación social que revela. Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce. Si resulta ilusorio pensar en una sucesión temporal de códigos musicales, correspondiente a una sucesión de relaciones económicas y políticas, es porque el tiempo atraviesa la música y la música da un sentido al tiempo.

Desearía aquí seguir la economía política de la música como una sucesión de *órdenes*, es decir de diferencias, agredidas por *ruidos*, es decir del debate de diferencias, *proféticas* porque crean así nuevos órdenes, inestables y cambiantes. La simultaneidad de códigos múltiples, con interpenetración oscilante entre los períodos, los estilos y las formas prohíbe toda genealogía para la música, toda arqueología jerárquica, toda localización ideológica precisa de un músico. Pero sí permite descubrir cuál entre ellos es innovador y anunciador de mundos por venir. Así Bach, solamente él, exploró casi todo el campo de posibilidades en el sistema tonal e incluso más allá. Anuncia así dos siglos de aventura industrial. Lo que hay que construir es más bien un mapa, una estructura de interferencias y de dependencias entre la sociedad y su música.

Intento aquí trazar la historia de sus relaciones con el mundo de la producción, del cambio y del deseo, la lenta degradación del uso en el cambio, de la representación en la repetición y el

anuncio profético, por la música de nuestros días, de un nuevo orden político y cultural posible.

En este mapa, y para abreviar, veremos que se pueden distinguir tres zonas, tres etapas, tres utilizaciones estratégicas de la música por parte del poder.

Una en donde todo sucede como si la música fuera utilizada y producida en el ritual para tratar de *hacer olvidar* la violencia general; después otra en donde la música es empleada para *hacer creer* en la armonía del mundo, en el orden, en el intercambio, en la legitimidad del poder comercial; y por último, otra que sirve para *hacer callar*, produciendo en serie una música ensordecedora y sincrética, censurando los restantes ruidos de los hombres.

Hacer Olvidar, Hacer Creer, Hacer Callar. La música es así, en los tres casos, un instrumento de poder: ritual, cuando se trata de hacer olvidar el miedo y la violencia; representativo, cuando se trata de hacer creer en el orden y la armonía; burocrático, cuando se trata de hacer callar a quienes la discuten. Así la música localiza y especifica el poder porque marca y organiza los raros ruidos que las culturas, normalizando los comportamientos, autorizan. Da cuenta de ellos. Los hace oír.

Cuando el poder quiere *hacer olvidar*, la música es *sacrificio* ritual, chivo expiatorio; cuando quiere *hacer creer*, ella es puesta en escena, *representación*; cuando *hacer callar*, es reproducida, normalizada, *repetición*. Anuncia así la subversión del código en vigor y del poder en devenir, mucho antes de que se establezca.

Actualmente hay, en germen, más allá de la repetición, una liberación, una cuarta práctica de la música más que una música nueva. Anuncia nuevas relaciones sociales. Se vuelve *composición*.

Representación contra el miedo, repetición contra la armonía, composición contra la normalidad. He aquí el juego de los conceptos a los que nos invita la música, anunciadora de organizaciones y de sus estrategias políticas de conjunto; ruidos que destruyen unos órdenes para estructurar otro nuevo; basamento muy revelador del análisis social y resurgimiento de una interrogación sobre el hombre.

Puesto que Temor, Claridad, Poder, Libertad, remiten en su su-

cesión a las cuatro etapas que Carlos Castañeda distingue¹⁷ en su misteriosa descripción de la pedagogía iniciática de su maestro, el brujo don Juan Matus. Esta convergencia no puede ser un azar si la música es un medio de conocimiento, como lo es la relación desequilibrada con el éxtasis que instala la droga. Por lo demás, es de drogas de lo que habla el brujo cuando explica "que cuando un hombre empieza a aprender, sus objetivos no aparecen nunca muy claros. Su finalidad es dudosa, sus intenciones vagas. Espera obtener cosas que no se materializarán jamás porque ignora toda la ruda labor de aprendizaje. Empieza a aprender lentamente, migaja por migaja, luego a grandes bocados. Y muy pronto ve que lo que aprende no corresponde nunca con lo que él se representaba o imaginaba, y gradualmente el *miedo* se infiltra en él. Aprender no es jamás lo que uno piensa. Una prueba nueva marca cada etapa del conocimiento y el terror que experimenta el hombre aumenta, imposible, despiadado [...]. Luego, llega el tiempo en el que el hombre ya no conoce el miedo, no permite que la impaciencia turbe la claridad de su espíritu, no se abandona más a la fascinación del poder [...]. Si el hombre persigue su destino, entonces podrá ser llamado un hombre de conocimiento con tal que siga presente en esta última y corta batalla contra su último invencible enemigo. Este instante de claridad, de poder y de saber basta". Ese saber por el peyote de don Juan Matus remite al saber profético del chamán, a la función ritual del farmakón. Ya la interferencia de las etapas en el despliegue de las músicas.

La música, como la droga, es intuición, vía hacia el conocimiento. ¿Vía?, no: campo de batalla.

SACRIFICAR

La Fiesta y la Penitencia, la Violencia y la Armonía.¹ En una grave inestabilidad de poderes, dos procesiones, dos campos, dos vías, dos relaciones con el Mundo zumban y se enfrentan en torno a un foco de luz y de un pozo oscuro. En torno a ellos, el trabajo cotidiano de los hombres, una ronda extraña, los juegos ruidosos de los niños a las puertas de la iglesia y el cortejo de los penitentes inscriben las figuras significantes de una dinámica secreta, la de la música y el poder.

Porque, tras la escenificación de un conflicto entre el orden religioso y su transgresión en la Fiesta, se disimulan todos los órdenes pensables. Los pobres se enmascaran y festejan en torno a un tabernáculo irrisorio, los ricos celebran la Cuaresma y alardean de ello, dando sus limosnas a los pordioseros alineados a la puerta de la iglesia. En la procesión de Carnaval, un músico, trágico e inquietante por la máscara que lo desfigura, está junto a los jugadores de dados. Armonía y Disonancia. Orden y Desorden. En este enfrentamiento simbólico entre la miseria gozosa y el poder austero, entre la desgracia convertida en fiesta y la riqueza maquillada de penitencia, quizá por primera vez en el arte occidental, Bruegel no nos hace simplemente ver el mundo, sino también escucharlo. Nos hace oír una meditación sobre los ruidos en los conflictos humanos, sobre los peligros de un aplastamiento de la fiesta en una victoria del silencio.

¿Una meditación? Una profecía. Ambigua y multiforme. Abierta a todas las interpretaciones, y en la que me gustaría leer el anuncio del camino que va a seguir, hasta nuestros días, la música, atrapada en la economía política.

El combate de Carnaval y Cuaresma es el de dos estrategias políticas fundamentales, y de dos organizaciones culturales e

ideológicas antagónicas: la Fiesta, para hacer su desdicha tolerable a todos, mediante la designación irrisoria de un dios que sacrificar; la Austeridad, para hacer soportar, con la promesa de la eternidad, la enajenación de lo cotidiano: el Chivo expiatorio y la Penitencia. El Ruido y el Silencio.

Bruegel escenifica este conflicto en un espacio viviente: ruidos naturales, ruidos de juego y de trabajo, músicas, risas, llantos, quejas, murmullos. Casi todos ellos ruidos ya desaparecidos actualmente de nuestra vida cotidiana. Arqueología de las sonoridades, pero también de las marginalidades: pues, en cada personaje de esta pintura, a excepción de los burgueses y los penitentes, se inscribe una malformación física, miseria de la época. Cartografía de las malformaciones y cartografía de los ruidos. Patología espacial. Anuncio de movimientos en el orden económico y en el orden religioso. Bruegel vio la identidad profunda de los ruidos y las diferencias, del silencio y el anonimato. Anuncia la batalla entre los dos caracteres sociales fundamentales: la Norma o la Fiesta.

Pero, a juzgar por la evidencia, Bruegel no se hacía ilusiones. En su época, el futuro no estaba en la fiesta, sino en la norma, y la procesión de la Cuaresma avanza, triunfante, sostenida por los burgueses, las mujeres y la Iglesia. En el momento en que se cumple esta trágica transformación, que iba a convertir a la religión en un instrumento de orden, soporte del poder político, legitimador de las miserias y conductor de la juventud, Bruegel nos hace oír seis siglos de batallas por hacer callar a la Fiesta en el Ritual, al Carnaval en el Sacrificio.

Tres siglos antes de él, durante los cuales la Iglesia iba a decretar que "en las vigiliass de los santos, no se celebrarán en las iglesias esas danzas de teatro, esos regocijos indecentes, esas reuniones de cantantes y esas canciones mundanas, que provocan al pecado a sus oyentes" (en el Concilio de Avignon, 1209). Prohibir, "a las mujeres que se reúnen para danzar y cantar, la concesión de permisos para entrar en los cementerios o en los lugares consagrados, cualesquiera que sean las consideraciones debidas a las costumbres; a los religiosos ponerse a la cabeza de las procesiones que se realizan cantando y bailando alrededor de

¹ Se trata aquí de *El cómbale de Carnaval y Cuaresma* de Bruegel el Viejo, del que se muestra una reproducción al comienzo del libro.

las iglesias y de sus capillas ni en su propio claustro, ni en ninguna otra parte; lo que, incluso, no creemos poder permitir a los seglares, pues, según san Gregorio, vale más, el domingo, trabajar, labrar, que ejecutar esas danzas" (en el Concilio de París, 1212). Obligar "a los sacerdotes a prohibir, bajo pena de excomunión, las reuniones para danzar y cantar en las iglesias o en los cementerios [...] Y si alguna gente ha celebrado bailes frente a las iglesias de los santos, que sean sometidas, si es que se arrepienten, a una penitencia de tres años" (en el Concilio de Bayeux, a comienzos del siglo xiv).

Tres siglos después de él, durante los cuales la economía política va a tomar el relevo, prosigue esta reducción al silencio, el domesticar a los músicos e imponer sus ruidos. A partir del siglo xvii, en efecto, los mecanismos económicos dejan de ser casi silenciosos e impiden hablar a los hombres. La producción se vuelve ruidosa, el mundo del intercambio monopoliza el ruido y el músico se inscribe en el mundo del dinero. "Hoy día, el ruido domina como soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Ya no se oyen en la calle voces humanas. En la atmósfera rumorosa de las grandes urbes lo mismo que en las zonas rurales antiguamente silenciosas, la máquina crea hoy tal número de ruidos variados que el sonido puro, por su pequeñez y su monotonía, no suscita ya ninguna emoción."²

Así, misteriosamente, este cuadro, en el que la música apenas aparece, nos remite a lo esencial de su encuentro con el dinero y la economía política: canalizadora de violencia, creadora de diferencias, sublimación del ruido, atributo del poder, ha empezado por crear, en la fiesta y el ritual, un orden en los ruidos del mundo. Luego, escuchada, repetida, ordenada, encuadrada, vendida, la música anunciará el establecimiento de un nuevo orden social totalizador, hecho de espectáculo y de exterioridad.

Así, un inmenso conflicto pivotea en torno a un pozo, pero no hay catástrofe; un conflicto entre dos órdenes sociales, dos relaciones con el poder. La pobreza se halla en ambos campos: de un lado sumisa, del otro transgresora. De un lado cálida, lumino-

² L. Russolo, *Manifestó dei Rumori*, Milán, marzo de 1913.

sa y solidaria. Del otro fría, oscura y solitaria. La música no está sino en la luz, junto a un tabernáculo, simulacro disfrazado del altar pagano. Allí es vecina cercana de los dados, de las cartas de la baraja: la música es el orden frágil del ritual y de la plegaria, orden inestable al borde del azar, armonía al borde de la violencia. Del otro lado, el silencio. A menos que una *Lección de tinieblas* acompañe a los penitentes, o que un músico oculto ritme la ronda.

Esta configuración de la música, visible y escondida, permite leer una cartografía de las cuatro formas esenciales de su economía política. Si, visiblemente, acompaña a la *Fiesta*, simulacro de sacrificio pagano, y al cortejo de las *Máscaras* del Carnaval, apenas es posible adivinarla en la procesión de los *Penitentes* y en la *Ronda*.

Fiesta, Máscaras, Penitentes, Ronda. Cuatro figuras que pivotean en torno del pozo y del puesto del mercado, de la muerte y de la mercancía. Los cuatro estatutos posibles de la música y las cuatro formas que puede adoptar una sociedad. El encuentro, en una de las más grandes obras de la pintura occidental, entre esta configuración de símbolos y una conceptualización moderna de la dinámica de la economía política de la música, debe ser motivo de sorpresa. Me sorprendió cuando creí leerla y aún me sigue sorprendiendo. Pero Bruegel, en su meditación sobre las posibles formas del ruido, no podía dejar de comprender su vinculación con los poderes. Y por eso dibujó todo lo que le fue posible; mostró que no debemos leer, sin embargo, un *sentido* de la historia, que impida la circularidad y la interpenetración fluida de las figuras; sino escuchar la música, creadora de orden ritual, luego representada como simulacro del orden, para pasar a continuación al lado de la Cuaresma, y venderse igual que el pescado, alimento obligado.

Si no queremos oír nada de sus intuiciones, al menos no podremos negarnos a ver en este cuadro el recordatorio de que la significación y el papel de la música no fueron concebidos para lo que son hoy día. Bruegel nos grita que la música, y todos los ruidos en general, son envites del poder. Sus formas, sus fuentes, sus papeles han cambiado, con y por los cambios de poderes. La

música, atrapada dentro de la mercancía, ya no es ritual. Su código y su primer uso han sido destruidos; con el dinero ha emergido otro, simulacro del primero y soporte de los nuevos poderes.

Una economía política de la música exige por lo tanto hallar primeramente aquel código antiguo, describir su sentido, para seguir su transformación, mediante el cambio, en un valor de uso, forma desviada, recuerdo debilitado, de su ritualidad, modo de funcionamiento del fracaso de lo religioso.

Signo, la música siempre lo ha sido. Signo comercial autónomo, desritualizado, no lo es sino desde hace demasiado poco tiempo para que hagamos comenzar por ahí el estudio de su producción y de su disfrute. No se puede elaborar la economía política de una producción humana sin interrogarse en primer lugar acerca de la utilidad otorgada socialmente a esta producción antes de que sea comercial, sobre la producción de su uso. Por ejemplo, la economía política de la silla supondría un análisis de su uso, antes del estudio de las condiciones de su producción. *A priori*, el uso de una silla es sencillo.³ Pero, el uso de la música es evidentemente mucho más hermético que el de la silla, aunque queden todavía demasiados seudoespecialistas que definen su uso por el placer que obtenemos al escucharla. De hecho, no tiene ningún uso en sí misma, sino una significación social, expresada en un código, que remite a la materia sonora a la que da forma y a los sistemas de poderes a los que sirve. Los conceptos de la economía política, contruidos para analizar un mundo de lo material, o al menos de lo cuantificable, resultan entonces totalmente inadecuados. Explotan en el estudio de la producción y del uso de los signos.

A mi parecer, y así desearía mostrarlo en este capítulo, el estatuto fundamental de la música debe ser descifrado en el del ruido:

El ruido es un arma y la música es, en sus orígenes, la realización, la domesticación, la ritualización del uso de esta arma en un simulacro de homicidio ritual.

Después quisiera, en los capítulos siguientes, mostrar cómo la

³ Mientras que *El combate de Carnaval y Cuaresma* nos muestra un asombroso simbolismo de la silla, unas veces atributo del poder y otras instrumento de penitencia.

música, convertida en fuente de riqueza, ha anunciado la destrucción de los códigos; es decir, mostrar aquello que el capitalismo, privado o de Estado, ha hecho de la música y de los ruidos del cuerpo, y cómo los ha canalizado, controlado, reprimido su discurso y tratado de destruir su sentido. Y, más allá, percibir qué renacimiento subversivo se halla actualmente en curso.⁴

EL ESPACIO DE LA MÚSICA:

DESDE EL CÓDIGO SACRIFICIAL AL VALOR DE USO

La música aparece, *antes del cambio*, como representando una función muy precisa en la organización social, según un código que yo llamaría *sacrificial*. Semejante codificación le da un sentido, una operatividad, más allá de su sintaxis, porque ella lo inscribe en el poder mismo de producción de la sociedad.

Toda música puede ser definida como un ruido al que se ha dado forma según un código (es decir, según reglas de ordenamiento y leyes de sucesión, en un espacio limitado, de sonoridades), supuestamente capaz de ser conocido por el oyente. Escuchar música es recibir un mensaje. Pero la música no es, sin embargo, asimilable a una lengua. En realidad, al contrario que las palabras de una lengua, que se refieren a un significado, la música, aun cuando posea una operatividad precisa, no contiene jamás una referencia estable a un código de tipo lenguajero [*langagier*]. No es "un mito codificado en sonidos en vez de palabras",⁵ sino más bien "el lenguaje menos el significado".⁶ No es ni significado ni finalidad.

Así, cuando Saussure quiso utilizar para la música la doble estructura del lenguaje, distinguiendo en ella un significante y un significado, les adjudicó una semántica a los sonidos: "No se

⁴ A partir de aquí, este capítulo se vuelve más teórico y puede saltarse sin inconvenientes en una primera lectura.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas IV: El hombre desnudo*, México, Siglo XXI, 1976.

⁶ *Ibid.*

ve qué es lo que impide asociar una idea cualquiera a una sucesión de sonidos"; y de igual manera Derrida hace implícitamente otro tanto, cuando escribe: "No hay música antes del lenguaje." Este razonamiento no es una simple hipótesis teórica. Pues según él, no sólo la música sería necesariamente un discurso transcribible, y por lo tanto legible, sino más aún, toda música separada de la palabra debería ser juzgada como "degenerada" (Rousseau).⁷

A mi parecer, no es en la comunicación hablada donde hay que buscar el origen de la música. Ciertamente, el tambor o el canto fueron desde hace mucho tiempo portadores de sentido lingüístico. Pero no hay ninguna teoría convincente sobre la música como lengua. Las tentativas en ese sentido no son sino camuflajes del naturalismo más plano o del pedantismo más mundano. El mensaje musical no tiene sentido si le atribuye artificialmente una significación, necesariamente rudimentaria, a algunos sonidos, lo que remite casi siempre al discurso jerárquico.

La música tiene, de hecho, una significación mucho más compleja. Si el sonido vale, como el fonema, por las relaciones que mantiene con otros, es, más allá de eso, relación engastada en una cultura; el "sentido" del mensaje musical se expresa globalmente, en su operatividad y no en una significación yuxtapuesta de cada elemento sonoro.

Valor de uso y código sacrificial

La operatividad de la música precede a su entrada en la economía comercial, a su transformación en valor de uso, "materias naturales asimiladas a las necesidades humanas por un cambio de forma".⁸ Su función primera no depende de la cantidad de trabajo que en ella se aplica sino en su adecuación misteriosa a un código de poder, en la forma como participa en la cristalización de la organización social en un orden. Deseo mostrar aquí que esta función es ritual, es decir que, antes de todo intercam-

⁷ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, París, Aubier-Montaigne.

⁸ K. Marx, *El capital*, 1.1, vol. 1, cap. 5, México, siglo XXI, 1975, pp. 215-216.

bio comercial, la música es *creadora de un orden político porque es una forma menor de sacrificio*. En el espacio de los ruidos, *ella significa simbólicamente la canalización de la violencia y de lo imaginario, la ritualización de un homicidio que sustituye a la violencia general, la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales*.

Esta función de la música se disolverá poco a poco a medida que vaya cambiando el lugar de la música, cuando se la escuche en silencio y cuando se la cambie por dinero. Se perfila entonces toda una batalla para la compra y la venta de ese poder, *toda una economía política*.

Esta hipótesis es grave. Su explicación recorre este libro y, en este capítulo, no haré sino enunciarla con suficientes detalles para que se perciba su amplitud teórica. Tal vez ya se haya reconocido la transferencia a la música del descubrimiento más general hecho por René Girard⁹ sobre el papel del ritual del sacrificio como canalizador político y sustituto de la violencia general. Recuerdo aquí que él estableció que la mayor parte de las sociedades antiguas vivían en el terror de la identidad, creador de un deseo mimético, de rivalidad y por lo tanto de una violencia que se expandía sin límites, como una epidemia, "violencia esencial". Según él, para oponerse a esta destrucción de los sistemas de diferencias sociales, todas aquellas sociedades construyeron poderes, políticos o religiosos, bloqueando esta diseminación de la violencia mediante la designación de un chivo expiatorio, cuyo sacrificio, real o simbólico, sirve para polarizar toda la violencia potencial para recrear diferencias, una jerarquía, un orden, una sociedad estable. De ahí el estatuto particular de la víctima del sacrificio, a la vez excluida y adorada. Poder y sumisión. Dios y Nada.

Mostrar que la música, antes de la mercancía, es simulacro del sacrificio del Chivo expiatorio, y que desempeña la misma función, exige establecer dos resultados:

Por una parte, *el ruido es violencia*: trastorna. Hacer ruido es romper una transmisión, desgajar, matar. Es simulacro de muerte.

⁹ R. Girard, *La violence et le sacré*, París, Grasset, 1972.

Por otra parte, *la música es canalización del ruido*, y por lo tanto simulacro de sacrificio. Es por ello sublimación, exacerbación del imaginario, al mismo tiempo que creación de orden social y de integración política.

Una teoría de la conformación del ruido, de su codificación y de la manera como es vivido en las sociedades primitivas, debe entonces preceder y atravesar el estudio del artefacto de finalidad sonora que es la obra musical.

La economía política de la música debe partir del estudio del material que ella valoriza, el ruido, y del sentido que éste tenía en los orígenes de la humanidad.

El ruido, simulacro de muerte

Un ruido es una sonoridad que estorba la audición de un mensaje en curso de emisión. Se define una sonoridad como un conjunto de sonidos puros simultáneos, de frecuencias determinadas y de intensidades diferentes. Así pues, el ruido no existe en sí mismo, sino en relación con el sistema en el que se inscribe: emisor, transmisor, receptor. Más generalmente, la teoría de la información ha retomado este concepto de ruido (o más bien la metonimia): para un receptor ruido es una señal que estorba la recepción de un mensaje, aunque el ruido mismo pueda tener un sentido para ese receptor. Mucho antes de esta teorización, el ruido ha sido siempre resentido como destrucción, desorden, suciedad, contaminación, agresión contra el código que estructura los mensajes. Remite por lo tanto, en todas las culturas, a la idea de arma, de blasfemia, de calamidad. "He aquí que haré caer sobre este lugar una desgracia que aturdirá los oídos de cualquiera oiga hablar de ella" (Jeremías, 19, 9). "Cuando los tambores de la Resurrección resonaron, se taparon los oídos aterrorizados" (Al Din Runir, Divani, Shansi Tabriz).

En su realidad biológica, el ruido es un medio de hacer daño. Más allá de un límite, se convierte en un arma inmaterial de muerte. El oído, transformador de señales sonoras en impulsos eléctricos dirigidos al cerebro, puede ser degradado, e incluso

destruido, cuando la frecuencia de un sonido supera los 20 mil Hz, o cuando su intensidad supera los 80 dB. Disminución de las capacidades intelectuales, aceleración respiratoria y cardíaca, hipertensión, disminución de la velocidad digestiva, neurosis, alteración de la elocución, ritman las consecuencias de un ambiente sonoro excesivo.

Arma de muerte, lo ha llegado a ser gracias a la tecnología industrial. Pero, así como la muerte no es más que un exceso de vida, el ruido ha sido siempre percibido también como fuente de exaltación, forma de droga, capaz de curar las picaduras de la tarántula o, según Boissieu de Sauvage (en su *Nosologie méthodique*), terapia de "14 formas de melancolía".

La música como simulacro de sacrificio

Amenaza de muerte, el ruido es pues un envite para el poder que lo monopoliza, puesto que basa su legitimidad en el temor que inspira, en su capacidad de crear orden social y en su monopolio unívoco de la violencia. Así, en los orígenes de la idea religiosa, en la mayor parte de las culturas, existe el tema del ruido, de su audición y de su puesta en forma. El Tohu Bohu, nada y ruido de fondo, antecede al mundo. En el Antiguo Testamento, el hombre no oye ningún ruido sino a partir del pecado original, y los primeros ruidos que escucha son los pasos de Dios.

Así pues, la música se inscribe como comunicación con ese ruido fundamental, amenazante, *como plegaria*. Ella se ha dado, además, como función explícita, la de *tranquilizar*, toda la musicología tradicional la analiza como la organización de un pánico controlado, la transformación de la angustia en alegría, la disonancia en armonía. "Los grandes compositores entremezclan muy a menudo los acordes de disonancia para excitar y para inquietar al oyente que, ansioso por llegar al desenlace, experimenta un placer tanto mayor cuando todo regresa al orden" (Leibniz).

Reencontramos este mismo proceso con la llegada del jazz. Las investigaciones realizadas (las únicas hasta ahora) por Colin

Fletcher "sobre la relación entre violencia y rock and roll indican que la música posee una tendencia a absorber la violencia y a reorientar las energías violentas hacia la creación musical o hacia el soporte, esencialmente no violento, de grupos o cantantes particulares".¹⁰

El juego de la música se parece por lo tanto al del poder: monopolizar el derecho a la violencia, provocar la angustia para tranquilizar a continuación, el desorden para proponer el orden, crear el problema que se es capaz de resolver.

Así pues la música remite, en el campo sonoro, como a un eco de la canalización sacrificial de la violencia: las disonancias son eliminadas de ella para evitar que el ruido se extienda; ella imita así, en el espacio sonoro, la ritualización del homicidio.

Recreando diferencias entre los sonidos y reprimiendo lo trágico de la disonancia durable, responde al terror del ruido, igual que el sacrificio ritual responde al terror de la violencia. Desde su origen, la música es el simulacro de la monopolización del poder de matar, el simulacro del homicidio ritual. Atributo necesario del poder, posee además su forma: emisión por un centro único de un discurso impuesto, casi puramente sintáctico, capaz de crear en sus oyentes la conciencia de una comunidad, pero también de volverlos contra él.

El ruido como homicidio y la música como sacrificio no son hipótesis fáciles de admitir. Implican que la música *funciona* como el sacrificio; que escuchar un ruido, es un poco ser muerto por uno mismo; que escuchar música, es asistir a un homicidio ritual con todo lo que esto conlleva de peligroso, de culpable, pero también de tranquilizador; que aplaudir es reafirmar, después de canalizada la violencia, el posible retorno al ejercicio por parte de los espectadores del sacrificio, de la violencia esencial.

Demostrar esta hipótesis, en el estatuto de la música en las sociedades simbólicas, debe pasar por el análisis de la relación de la música con los mitos. De forma muy curiosa, no existe ningún

¹⁰ Charlie Gillet, *The sound of the city Outerbridge and Diensthrey*, Nueva York, 1970, p. 300. Estudio de Colin Fletcher, *New society and the pop process*, Londres, Richard Mabey, Hutchinson Educational, 1970, citado por P. Daufouy y J.-P. Sarton, *Pop music/rock*, 1972.

trabajo de conjunto sobre esta cuestión que es, sin embargo, fundamental. Y no se sabe casi nada acerca del estatuto de la música contemporánea de los mitos.

Lévi-Strauss ha tratado de mostrar que la música se ha convertido, en nuestras sociedades, en el sustituto de los mitos. Más exactamente, para él, en el momento de la invención de la fuga, forma de composición idéntica a la del mito, la música habría recibido una parte de su herencia, correspondiendo la otra parte a la novela. Desde Monteverdi a Stravinski, podríamos leer las grandes formas musicales como un sustituto de los mitos de las sociedades simbólicas. Deduce de ahí una clasificación de músicos y distingue a los músicos del código (Bach, Stravinski, Webern), que comentan las reglas de un discurso musical; a los músicos del mensaje (Beethoven, Ravel, Schoenberg), que relatan; y a los músicos del mito (Wagner, Debussy, Berg), que codifican su mensaje a partir de relatos. El mito es entonces el producto de un código mediante un mensaje, de reglas mediante un relato.

Pero en su trabajo no encontramos explicación del estatuto de la música contemporánea de los mitos. Ahora bien, a mi juicio, la música no es solamente un sustituto moderno de los mitos, sino mucho más; en su época, ella está presente en los mitos, revelando su operatividad primera como simulacro de sacrificio ritual y afirmación de la posibilidad de un orden social. La hipótesis del simulacro de sacrificio en la música, adelantada en los párrafos precedentes sólo a partir de un paralelo entre el espacio sonoro y el espacio social, está subterráneamente presente en numerosos mitos. De ello no daré aquí más que tres ejemplos:

En el antiguo mundo chino, hallamos gran número de formulaciones muy explícitas de esas relaciones. Así, en Sun Ts'ien: "Los sacrificios y la música, los ritos y las leyes tienen un mismo y único objeto; mediante ellos los corazones del pueblo se unen, y de ellos es de donde surge el método del buen gobierno."¹¹

En el mundo griego, el mito de las sirenas es muy claro: su canto mata a quienes lo escuchan, salvo a Ulises, ofrecido en simulacro de chivo expiatorio, amarrado, incapaz de hacerse obe-

" *Les mémoires historiques de Sun Ts'ien*, traducido y anotado por E. Chavadnos, París, Leroux, 1895.

decer por sus remeros, sordos voluntarios para defenderse contra la violencia del ruido.

Y por último, en el mundo germánico, encontramos el que tal vez sea el más bello y más revelador de los mitos de la música: la ciudad invadida por las ratas, la búsqueda por parte de las autoridades de medios para destruirlas, el tañedor de flauta atravesando el mercado, el ahogamiento de las ratas fascinadas por la música, la negativa de los notables a honrar su contrato y la venganza ejecutada sobre los niños igualmente fascinados, hacen del *Flautista de Hamel* un mito cardinal. Encontramos en él, en efecto, todos los elementos de mi hipótesis: la música eliminadora de la violencia, cambiada por dinero para su uso, la ruptura del contrato, la transformación de la música en instrumento de violencia contra los niños. El dinero ha venido aquí a sembrar la muerte, a romper la unidad social reencontrada por la música.

La música aparece, a mi juicio, a través de los mitos como una afirmación de que la sociedad es posible. Y eso es lo esencial. Su orden simula el orden social, y sus disonancias expresan las marginalidades. *El código de la música simula las reglas admitidas en la sociedad*. De ahí la importancia del debate, al cual regresaremos más adelante, concerniente a la existencia de un código musical natural y de una armonía objetiva, científica y universal. Si semejante código existiera en realidad, podríamos deducir de ello la existencia de un orden natural en política y de un equilibrio general en economía.

Y de ahí también, la explicación de la extraordinaria y misteriosa reflexión de Confucio: "Para que pueda decirse que hay música, ¿pensáis que sea necesario organizar las pantomimas en un espacio definido, tomar plumas y flautas, hacer resonar las campanas y los tambores? *Cumplir la palabra dada es una ceremonia. Actuar sin esfuerzo ni violencia, eso es música*".¹²

Todo está dicho en una figura de misterio. Todo se aclara si la música está inscrita como atributo del ceremonial sacrificial, idealizador de la sociedad, remitiendo a la monopolización de la

¹² Li Ki o *Ménunres sur les bienséances et les cérémonies*. traducido y editado en 1899, vol. H, cap. xxv, p. 897.

muerte, al control de la comunicación con el más allá y, por consiguiente, a la plegaria.

En definitiva, la música es una estrategia paralela a la religión: el poder canalizador de la música, como el de la religión, es muy real y operativo: lo mismo que un individuo, una sociedad no sana de una psicosis más que reviviendo las diversas fases de sus terrores, y la música, en el fondo, hace revivir la formación fundamental del ruido, la canalización de la violencia esencial.

El músico, sacrificador sacrificado, Farmakón adorado y excluido, Edipo y Dionisios. Su trabajo, político por ser religioso, es integrador, canalizador de la angustia, de la violencia y de lo imaginario, represor de la marginalidad. Pero también, por ser amenaza de muerte, transgresor, anunciador, profeta de una forma nueva de relaciones con el conocimiento y de nuevos poderes.

Creo que esta hipótesis es nueva, aunque algunos musicólogos han llegado cerca. Así Adorno, cuando hablaba supremamente de la música como de una "*promesa de reconciliación*", le atribuía, implícitamente, la función esencial del sacrificio ritual en todo proceso religioso: reconciliar a los hombres con el orden social. Originariamente, la producción de música tiene por función la de crear, legitimar y mantener el orden. Su función primera no debe ser buscada en la estética, invención moderna, sino en la eficacia de su participación en una regulación social. Disfrute del espectáculo del homicidio, organizadora del simulacro y enmascarada detrás de la fiesta y de la transgresión, es creadora de orden. Ciertamente, esto no es exclusivo de la música. Toda producción humana, de cierta manera, constituye un intermediario y una diferencia entre los hombres, y por lo tanto puede ser, en cierto sentido, canalizadora de violencia.

No quiero decir con ello que la música, en sus inicios, sea solamente ritual. Todo demuestra que, desde los tiempos más remotos, ha estado presente en todos los aspectos del trabajo y de la vida cotidiana. Ella constituye la memoria colectiva y organiza la sociedad, a menudo bajo formas menos idealizadas que las descritas por Brown.¹³

¹³ A. R. Brown, *The Andaman islander's*, 1922.

"En la isla de Andaman, todo el mundo inventa canciones, incluso se enseña a los niños a componerlas. Mientras fabrica una lancha o un arco, o mientras va remando, el andamaniano tararea la canción para sí mismo hasta que queda satisfecho, y la presenta en la siguiente fiesta. Si la pieza tiene éxito, es añadida al repertorio. En caso contrario, queda olvidada."

La música es vivida en el trabajo de todos. Es selección colectiva en la fiesta, acumulación y depósito colectivo del código. Pero esto no está en contradicción con la función esencial que quiero señalar aquí: pues la religión y la vida colectiva forman un todo y la ordenación en forma sacrificial de la música da un sentido a su presencia permanente en la sociedad. No se trata de una función anexa. *5a funcionalidad fundamental es la de ser orden puro*. Originalmente, y no accesoriamente, sirve para afirmar en todas partes que la sociedad es posible.

Organizada en torno a una simbología rigurosa, la codificación sacrificial de la música va a romperse. Ruidos internos y externos van a agredir a ese código y a transformarlo, al mismo tiempo que a la red. Simultáneamente, el dinero entra en juego y refuerza las rupturas que la música contenía en sí misma. En eso la dinámica de los códigos es premonitoria: implica y anuncia una mutación general de los códigos sociales que la lógica de las relaciones de la música con el dinero va a reforzar y que poco a poco va a extenderse desde el imperio de los ruidos al de la materia.

Una dinámica de los códigos, anunciadora de las crisis de la economía política, está en proceso dentro de la música.

LA DINÁMICA DE LOS CÓDIGOS

La música pone en juego diversos medios (voces, instrumentos), lugares de almacenamiento (rapsodas, juglares, partituras, discos) y redes de difusión, es decir un conjunto de canales que ponen en comunicación la fuente musical y a quienes la escuchan. Así, en el código sacrificial, la música se escucha en el

lugar del sacrificio, pero también en todos los lugares de la vida cotidiana y del trabajo, en donde la música viene a representar su papel ambiguo, integrador y subversivo. Desde que la economía llegó a romper esa red, existen nuevos modos de difusión de la música, otros lugares en donde ella se expresa, se escucha y se intercambia, otras redes. Estas redes han cambiado a la música. Pero también ahí, y esto es lo esencial, han anunciado un cambio muy completo de la organización social, un cambio del modo de producción económica en su conjunto.

Se pueden distinguir, conceptualmente, cuatro tipos esenciales de redes, cuatro formas posibles de difusión de la música, recontrando las cuatro estructuras fundamentales que puede tener una grafía. Cada uno de estos depósitos remite a una tecnología y a un nivel diferente de estructuración social. Se han sucedido e interpenetrado en la economía de la música. Vamos a intentar comprender sus estructuras y el papel que el dinero y el proceso de emulación capitalista han representado en su dinámica.

Las cuatro redes

La primera es la red del *ritual sacrificial*, ya descrito. Es el de la difusión de todos los órdenes, de los mitos, de las relaciones económicas, sociales o religiosas en las sociedades simbólicas. Está centralizada en el plano ideológico y descentralizada en el plano económico.

Una nueva red de la música emerge con *la representación*. Es un espectáculo al que se asiste en lugares específicos: salas de concierto, campos cerrados del simulacro de ritual, enclaustramiento necesario para la percepción de derechos de entrada.

El valor de la música es ahí valor de uso como espectáculo. Ella simula y sustituye así el valor sacrificial de la red precedente. Los intérpretes y los actores son productores de un tipo especial, remunerados en metálico por los espectadores. Veremos que esta red caracteriza a toda la economía capitalista competitiva, modo de organización primitiva del capitalismo.

La tercera red, la de la *repetición*, aparece a finales del siglo

xix con las grabaciones. Concebida como modo de conservación de la representación, esta tecnología, en cincuenta años, ha creado, con el disco, una red nueva de organización de la economía de la música. Cada espectador tiene una relación solitaria con un objeto material; el consumo de música se vuelve individual, simulacro del ritual sacrificial y espectáculo ciego. La red ya no es aquí una forma de sociabilidad, ocasión de encuentro y comunicación de los espectadores, sino instrumento de una accesibilidad formidable a un depósito individualizado de música. Ahí también, la nueva red aparece en la música como anuncio de una nueva etapa de organización del capitalismo, el de la producción en serie, repetitiva, de todas las relaciones sociales.

Por último, en una última red pensable, más allá del cambio, la música puede ser vivida en la *composición*, es decir disfrute del músico, comunicación consigo mismo, sin otra finalidad fuera de su propio placer, fundamentalmente exterior a toda comunicación, superación de sí mismo, acto solitario, egoísta, no comercial. En esta red, lo que se oye es un subproducto de lo que el autor o intérprete es capaz de escuchar, lo mismo que el libro leído no es jamás sino un subproducto de lo que el escritor es capaz de escribir. En el límite extremo, la música ni siquiera se hace para ser escuchada, sino para ser vista, a fin de que ni siquiera la interpretación obstruya la composición, como un Beethoven que leía, preñada de todas las interpretaciones posibles, aquella música suya que no podía oír. La composición propone pues un modelo social radical, en donde el cuerpo es asumido como siendo no solamente capaz de producción, de consumación o incluso de relación con otros, sino también de disfrute autónomo. Esta red está en oposición a todas las que la preceden; pues esta capacidad de superación personal está excluida de las otras redes de la música: en una sociedad de sacrificio ritualizado de la palabra representada o de la comunicación jerarquizada y repetida, el disfrute egoísta es reprimido y la música no tiene valor sino cuando se la identifica con la sociabilidad, con la audición o, por último, con el almacenamiento de "lo bello" para los consumidores solventes. Pero, cuando estos modos de comunicación se rompen, al músico no le queda más que la comunica-

ción consigo mismo. Ahí también, esta red es anterior y precede a una evolución general de toda la organización social.

Orden, código y red

En toda red, como en todo mensaje, la música puede ser creadora de orden. De forma teórica y general, en el sentido de la teoría de la información: la información recibida en el curso de la audición de una nota reduce la incertidumbre del oyente acerca del estado del mundo. Euler encontró ahí mismo una definición de lo bello como facultad de discernir un orden en una forma: es bello aquello que es neguentrópico. O dicho de otra manera, el orden creado es diferente según la red.

En la red sacrificial, la música se inserta en una ceremonia, es una forma menor de sacrificio, él mismo por naturaleza creador de orden.

En la de la representación es, en general, transmisión de información, pero puede crear las condiciones de un orden nuevo para el oyente.

La repetición de la música es siempre creadora de desorden puesto que no hace sino reproducir con defectos y sin creación nueva la representación grabada: por lo tanto hay que gastar cada vez más y más valor para mantener ahí un orden.

Solamente la red de la composición es, por naturaleza, creadora de orden, puesto que, en ausencia de todo código *a priori*, la música crea siempre un orden para el observador.

Los procesos de ruptura: orden mediante el ruido y no catástrofe

Una red puede ser destruida por ruidos que la agreden y la transforman, si los códigos en vigor no pueden normalizar y reprimir esos ruidos. El nuevo orden, no contenido en la estructura del antiguo, no ha surgido, sin embargo, por azar. Ha sido creado, mediante la sustitución de unas diferencias antiguas por otras di-

ferencias nuevas. El ruido está en el origen de estas mutaciones de códigos estructurantes. Pues es, en efecto, en sí mismo, a pesar de la muerte que contiene, portador de un orden, de una información nueva.¹⁴ Esto puede parecer extraño. De hecho, el ruido crea un sentido: por una parte, porque la interrupción de un mensaje significa la prohibición del sentido difundido, la censura y la rareza. Por otra parte, porque la misma ausencia de sentido, en el ruido puro o en la repetición sin sentido de un mensaje, al descanalizar las sensaciones auditivas, libera la imaginación del oyente. La falta de sentido es entonces presencia de todos los sentidos, ambigüedad absoluta, construcción fuera del sentido. La presencia del ruido hace sentido. Hace posible la creación de un orden nuevo, en otro nivel de organización, de un código nuevo en otra red diferente.

Esta idea de que un ruido, o incluso una música, puede destruir un orden social y sustituirlo con otro no es nueva. Ya la encontramos en Platón: "En la música es donde la ilegalidad se desliza fácilmente y sin que se dé uno cuenta, como cosa de juego y que no ha de producir ningún mal. Ni lo produce sino paulatinamente, instalándose e instilándose suavemente en los caracteres y en las costumbres, de donde pasa, con mayor fuerza, a los contratos entre particulares, y después de los contratos da el asalto con la mayor insolencia a las leyes y las instituciones, hasta acabar por subvertir todo [...] No se puede en absoluto alterar los modos musicales sin alterar las leyes fundamentales de la ciudad. [...] En la música, a lo que parece, es **donde** los guardianes han de establecer su cuerpo de guardia."¹⁵ Esto remite a la idea de ruptura/reacomodo, en el espacio del valor: "En la historia, como en la naturaleza, la podredumbre es el laboratorio de la vida."¹⁶

Pero este "*orden mediante el ruido*" no deja de tener sus crisis. El ruido no es realmente creador de orden más que si puede polarizar, en una nueva crisis sacrificial, un punto singular, una

¹⁴ Cf. H. Atlan, *Organisation en niveaux hiérarchiques et Information dans les systèmes vivants*, París, ENSTA, 1975.

¹⁵ Platón, *Lo república*, 424, traducción de Antonio Gómez Robledo.

¹⁶ K. Marx, *El capital*, 1.1, vol. 4, sección cuarta, cap. xm.

catástrofe para superar las violencias antiguas y recrear un sistema de diferencias en otro nivel de organización.

La mutación de un código y el cambio de red dominante exigen pues una cierta catástrofe, como el bloqueo de la violencia esencial mediante el rito exige la crisis sacrificial.

En otros términos, la catástrofe está inscrita en el orden, así como la crisis está inscrita en el desarrollo. No hay ningún orden que no contenga en sí el desorden ni, seguramente, tampoco existe desorden que no pueda crear el orden. La dinámica de los códigos queda así planteada. Queda por comprender la sucesión de los ruidos y de los órdenes, y sus interferencias.

La dinámica de liquidación de códigos

La subversión en la producción musical aparece para oponer una sintaxis nueva a aquella existente, a ser, para los códigos, un ruido. Este paso se da en la música desde la Antigüedad, y ha conducido a crear códigos en las redes cambiantes. Así, el paso de las escalas griegas y medievales a la escala temperada y a las gamas puede interpretarse como la agresión contra un código dominante por un ruido, que a su vez se convertirá en un nuevo código dominante. Pero, de hecho, este proceso de agresión interna no puede tener éxito más que cuando el código en vigor se halla debilitado, gastado, a fuerza de haber sido empleado.

Así, el inmenso campo combinatorio abierto por el sistema tonal conduciría en dos siglos a la desmesura y fragilización de todo el edificio tonal. El gigantismo de la música romántica anuncia y hace posible el final de ese código como instrumento de planificación musical. Más tarde, el código serial, última formalización del determinismo del siglo xix, se derrumba una vez explorado, y libera a la estocástica. Ya no queda ahora ninguna escala fija, ningún código dominante. Toda obra es su propia fundación lingüística, sin referencia a reglas fundamentales.

Así es como el ruido parece reconstruir en la música órdenes cada vez menos coercitivos: la liquidación interna de los códigos comenzó cuando la música se quiso actividad construida autóno-

ma, y ya no elemento de un ritual. Paralelamente a las matemáticas, en donde los códigos musicales son siempre muy dependientes, la música ha evolucionado hacia una sintaxis pura. Así, las composiciones musicales gigantes son teorizadas cuando Fournier y luego Helmholtz descomponen las sonoridades en sucesiones infinitas de sonidos puros y armónicos. El espacio sonoro completo, imagen de partículas sonoras, se vuelve teorizable cuando Markov construye la estocástica. Pero, a pesar de ello, y todavía hoy a pesar de su abstracción, la música contiene innumerables formas que las matemáticas no pueden expresar: la disonancia, mezcla de orden y desorden; la síncopa, ruptura brutal; la redundancia armónica. Así, cada red lleva hasta el extremo su organización hasta crear las condiciones *internas* de su propia ruptura, sus propios ruidos. Ruido para el orden antiguo, armonía para el orden nuevo: Monteverdi y Bach crean un ruido para el orden polifónico. Weber para el orden tonal. La Mounte Young para el orden serial.

Pero un ruido *exterior* al código en vigor puede conducir también a su mutación. Por ejemplo, aunque una tecnología nueva sea un ruido externo concebido para reforzarla, una mutación de su difusión llega a menudo a transformarla profundamente. Si, por ejemplo, la grabación se quiso en un primer momento como refuerzo y amplificación de la palabra anterior, de hecho tuvo un impacto sobre el estatuto de los contenidos; la red modifica el código en el que se expresan los mensajes. Por ejemplo, los principios de la reproducción impresa han matado la autoridad de la palabra anterior, manuscrita, única, auténtica, inaugural; han quebrantado incluso la lengua universal de la época: concebida en realidad para generalizar el latín, la imprenta logra destruirlo. El nuevo medio y su red, convertidos ellos mismos en lenguaje universal, forma nueva mediante la cual la autoridad se difunde, autorizan una fragmentación de los contenidos. En el siglo xvi, la imprenta permite a las lenguas vernáculas difundirse y renacer, y con ellas despiertan los nacionalismos territoriales. Estas evoluciones del uso primero del código ponen en gran peligro a los poderes, hasta que estos mismos transforman sus morfologías para beneficiarse a su vez de la nueva red.

En música, el instrumento fue a menudo preexistente a la expresión que autorizaba, y de ahí el carácter de ruido de una nueva invención; por las posibilidades que ofrece, "teoría realizada" (Lyotard), el instrumento contribuye al nacimiento de una música nueva, con una sintaxis renovada. Hace posible una combinatoria nueva, un campo abierto para toda una nueva exploración de la expresión posible del uso musical. Así, la *Sonata 106* de Beethoven, primera obra escrita para piano, no habría sido pensable para ningún otro instrumento. De igual modo, la obra de Jimmy Hendrix no tiene sentido sin la guitarra eléctrica que él perfeccionó. Pero un instrumento nuevo no se impone siempre como apertura de un campo combinatorio. La glassharmonika, inventada por Benjamín Franklin y utilizada por Mozart, y el arpeggione, utilizado una vez por Schubert, han desaparecido.

Este doble proceso de ruptura de los códigos (por ruidos internos y externos) ha destruido, de red en red, la función socializadora de la música. Ella no ha permanecido como un "archipiélago de humanidad" en el océano de artificio en que se ha convertido la sociedad mercantil. El objeto sonoro mismo se ha vuelto artificio, independiente del oyente y del compositor representado y luego repetido. La música ritmaba el nacimiento, el trabajo, la vida, la muerte, organizaba el orden social. En la actualidad ya no es, muy a menudo, más que consumo de cultura pasada o estructura de invariantes matemáticas universales, reflejo de la crisis general del sentido. La comunicación ha desaparecido. Hemos pasado de las ricas vestiduras sacerdotales del músico en el ritual, al uniforme oscuro del músico de orquesta y al vestido de relumbrón de la vedette; de la obra constantemente renovada, al objeto rápidamente obsoleto.

Según sea la red que sobrentiende, su estatuto ritual se modifica. Se ha convertido en el simulacro del espectáculo solitario del sacrificio. El espectador se convierte en cómplice de un homicidio individualizado. La violencia deja de estar circunscrita al campo de batalla, o a la sala de conciertos, para instalarse en toda la sociedad. La repetición de la violencia no es ya promesa de reconciliación. Suprimiendo el mecanismo del sacrificio co-

lectivamente perpetuado, ella no "rompe la simetría de las represalias, la repetición idéntica [...] por la diferente. Los modernos no temen la reciprocidad violenta."¹⁷

Si el proceso de repetición idéntica se extiende a toda la producción, el fin de las diferencias desata la violencia y rompe todos los códigos. La composición puede emerger entonces, aquella que se nutre de la muerte de los códigos.

Así, existen mecanismos propios de los códigos que ocasionan sus rupturas y el surgimiento de redes nuevas. Pero esta destrucción de los códigos es reforzada por la dinámica de la inscripción de la música en el dinero. Cada código o red mantiene relaciones específicas con el dinero. El dinero crea, refuerza y destruye las estructuras.

LA MÚSICA Y EL DINERO

Cuando el dinero aparece, la música se inscribe en el uso; la mercancía va a atraparla, producirla, cambiarla, hacerla circular, censurarla. *Ella deja entonces de ser afirmación de la existencia para ser valorada.* Su uso no ha resistido a su cambio: desde que las sociedades rompen sus códigos reguladores, sus prohibiciones, sus ritos sacrificiales, la música flota, como una lengua cuyos hablantes hubieran olvidado el significado aunque no la sintaxis. Sin embargo, ninguna sociedad puede sobrevivir sin orden, es decir sin un mantenimiento estable de las diferencias, sin control de la violencia y sin canalización del gasto improductivo. Entonces, algo ha remplazado a la música, no obstante su estatus nuevo, o bien ha permanecido como instrumento del poder regulador, como forma fundamental del código de poder en canales nuevos.

La música se ha convertido en una mercancía, un medio de producir dinero. Es vendida y consumida. Es analizada: ¿qué mercado tiene?, ¿qué beneficios produce?, ¿qué estrategia industrial exige? La industria de la música y de todos sus derivados

(edición, espectáculo, disco, instrumentos musicales, tocadiscos, etcétera) es un elemento mayor, precursor de la economía del ocio y de la economía de los signos.

¿En qué etapa de la producción de una obra se realiza la producción de dinero? ¿Esta etapa es diferente según la red y puede explicar la ruptura de las redes? Este problema económico es complejo, pues una obra es una forma abstracta, producida en varios tiempos, estructurada de manera diferente según la red en que se inscribe.

Para empezar, el compositor produce un programa, una matriz, un algoritmo abstracto. La partitura que escribe es un orden descrito a un operador-intérprete.

A continuación, el intérprete crea un orden en el espacio sonoro con su instrumento, máquina para traducir la partitura, para descifrar el pensamiento codificado del autor. La forma de la música es siempre recreada por el transmisor y los medios.

Por último, el objeto es producido, vendido, consumido, destruido, usado. Para ello, interviene todo un conjunto de producciones comerciales, desde la partitura hasta el disco. Veremos que la propia demanda se convierte en un trabajo, y deberá ser producida socialmente.

Esta producción se inscribe diferentemente en la mercancía según la red en que tenga lugar. En cada una de ellas, el modo de producción de valor de cambio, el modo de acumulación de valor comercial, y los desequilibrios que conducen a la ruptura de las redes, son diferentes.

Cada teoría económica localiza de manera diferente la producción de dinero según la forma de su conceptualización.

Esta cuestión es, sin embargo, capital: el lugar de creación del dinero en la música explica el modo de crecimiento, la relación de poder entre los diferentes actores, y la crisis en toda la red.

Según la economía clásica, una producción musical es productora de riqueza si aumenta el salario real de quien se beneficia de ella, haciéndolo más eficaz. En ese sentido, un cantante es productor de riquezas monetarias si su audición promueve la venta de discos. Así pues, su carácter más o menos productivo es aquí independiente de su estatuto económico. De igual modo,

un compositor es considerado productivo si su obra es comercializada, cualquiera que sea su modo de remuneración.

Al contrario, la economía política marxista lleva a localizar la producción de dinero solamente en la fabricación por parte de los asalariados de un objeto material, lo que conduce a atribuir al compositor un estatuto extraño en el proceso de creación de riquezas comerciales.

La cuestión: "¿cómo crea riquezas la música?" se enuncia en la economía política marxista: "¿qué trabajo musical produce plusvalor?" Esto vuelve a intentar detectar en la música los trabajos "productivos", es decir aquellos gracias a los cuales se crea valor y gracias a los cuales se acumula capital.

Para abreviar, llamamos *trabajo productivo* al que permite al capital crecer, al que crea plusvalor, e *improductivo* al que no presenta interés para el comprador de trabajo más que por el valor de uso del producto. En el modo de producción capitalista, el productivo no puede ser más que un asalariado, que crea capital. Así, por definición, y a diferencia de lo que admite la teoría clásica, ni un trabajador no asalariado (es el caso, por ejemplo, de los compositores remunerados en forma de derechos de autor), ni un trabajador, incluso asalariado, que no crea capital más que implícitamente, por el sesgo del consumo que él representa o de la incitación a producir que él induce, no son productivos. Crean riqueza en el modo de producción capitalista permaneciendo exteriores a él. Veamos como el mismo Marx niega a esos dos trabajos el carácter productivo. No es posible, dice "presentar el trabajo del pianista como indirectamente productivo, bien sea porque estimula la producción material de pianos, por ejemplo, o bien porque imprime más energía y da ánimos al trabajador que escucha el recital de piano. Pues sólo el trabajo creador de capital es productivo y por lo tanto cualquier otro trabajo, por más útil o más inútil que pueda ser, no es productivo para la capitalización; es por lo tanto improductivo. El productor de tabaco es productivo, aunque el consumo de tabaco sea improductivo."¹⁸ Hay producción de valor, incluso para un músico,

¹⁸ K. Marx, *Teorías sobre la plusvalía*, 1.1., México, FCE, 1980.

solamente si éste es asalariado. Por consiguiente, una actividad que incita a consumir o a producir no es en sí misma productora de riqueza. Igualmente, la producción artesanal no es productiva. Los artesanos no son nunca trabajadores productivos porque, dice Marx: "Ellos se me presentan como vendedores de mercancías, no como vendedores de trabajo; esa relación no tiene nada que ver con el intercambio de capital y de trabajo, ni tampoco con la distinción entre trabajo productivo y trabajo improductivo, que no se basa sino en esto: ¿el trabajo es cambiado por dinero en tanto que dinero o contra dinero en tanto que capital? No entran pues ni en la categoría de trabajadores productivos ni en la de los trabajadores improductivos, aunque sean productores de mercancías. Pero su producción no está subsumida en el modo de producción capitalista."¹⁹ Así pues, el carácter económico de la distinción es lo único que importa: si la fuerza de trabajo en el mercado se cambia por capital, el trabajo crea valor; si se cambia por dinero (remuneración), el trabajo no crea valor. Así un músico, asalariado por alguien que lo emplea para su placer personal, no es un trabajador productivo. Su trabajo es cambiado por un salario o por bienes en especie: es un simple cambio de dos valores de uso. Por el contrario, si ese músico toca en un concierto como asalariado de un empresario de espectáculos, produce capital y es productor de riqueza. Pero, en ambos casos, el compositor de la partitura no es productivo. Esta distinción no es característica del capitalismo.

El dinero producido fuera de la música: el matricero

Seguramente se habrá entendido, detrás de la anterior clasificación, que la distinción fundamental para comprender la producción de dinero por la música no ha de hacerse según el estatuto jurídico de los músicos, sino según la red de la producción: pues la red de la música remite a mucho más que a una simple defini-

¹⁹ *ibid.*

ción de su modo de difusión. Aquél caracteriza su modo de producción y, más allá de eso, el modo de producción de toda la sociedad. Así, veremos que *las leyes económicas de la representación no tienen nada que ver con las de la repetición* que se instala en la actualidad.

Veamos primero cómo funciona en cada red la economía de la música, y dónde tiene lugar la creación de dinero.

En cada red el modo de inserción de la música en la actividad económica es diferente. Y esta diferencia representa un papel protagónico en el paso de una red a otra.

En la red del sacrificio la música no produce riqueza. El chamán, como más tarde el juglar, no es afectado en lo más mínimo por la distinción entre productivo e improductivo. El menestral es improductivo como lo seguirán siendo hasta el día de hoy, por lo que respecta a lo esencial de su trabajo, músicos como Wagner y Boulez.

La acumulación de riquezas mediante la música no aparecerá sino con la representación, creadora de valor al mismo tiempo que modo de funcionamiento del fracaso de lo religioso. En esa red el valor es creado y acumulado fuera del músico compositor. El propio Marx dejó un buen análisis del lugar de la creación de valor en esta red: "Una cantante que canta como un pájaro es una trabajadora improductiva. En la medida en que vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero, la misma cantante contratada para dar conciertos y obtener dinero, es una trabajadora productiva, porque produce directamente capital."²⁰ Así pues, los trabajadores productivos creadores de dinero son los intérpretes, así como los que han producido los instrumentos y las partituras. El compositor, por su parte, cuando recibe derechos de autor sobre la obra vendida y representada, queda extrañamente exterior a la riqueza que él implica porque, artesano independiente, está fuera del modo de producción capitalista. Por lo tanto, el buen sentido conduce a reconocer que él participa en la producción de riquezas, indirectamente, al menos de dos maneras: por una parte, cuando los trabajadores productivos (los obreros de las

²¹¹K. Marx, *El capital*, libro I, capítulo VI inédito, México, Siglo XXI, 1971, p. 84.

editoras de música) fabrican con ese depósito de información y de capital (es decir con su trabajo pasado, otro trabajo pasado apropiado por el empresario y su trabajo presente) un objeto comercial, la partitura, cuya venta a un músico, profesional o aficionado, realizará plusvalor; por otra parte, cuando el músico asalariado, después de haber adquirido esa partitura, da una representación de esa obra. Pero, por eso mismo, el trabajo del compositor no es, en sí mismo, trabajo productivo, creador de riqueza comercial. Está así, fuera del capitalismo, en el origen de su expansión, salvo si es, él también, un asalariado que vende su trabajo a los capitalistas (como es el caso a veces de los músicos cinematográficos). En general, remunerado con una parte del plusvalor obtenida de la venta del objeto comercial (partitura) y de su uso (la representación), es reproducido en cada ejemplar y en cada representación, gracias a la legislación sobre derechos de autor. Su remuneración se asimila entonces a una *renta*. Extraña situación: una categoría de trabajadores ha logrado conservar la propiedad de su trabajo, evitando la condición de asalariado y siendo remunerado como rentista, beneficiándose de el plusvalor producido por asalariados que valorizan su trabajo éh el ciclo de la mercancía. Productor del programa sobre el que se equilibra toda la producción capitalista, se le clasifica en una categoría más general que yo llamaría *matricero*. Los empresarios de espectáculos son capitalistas, los obreros de la edición y los intérpretes son trabajadores productivos. Los compositores son rentistas. Esta situación no es inocente. Es incluso esencial para comprender la originalidad de la música, al mismo tiempo que su carácter profético en las imitaciones económicas.

Si proseguimos el análisis que antecede, aquél que, por su creación, está en el origen de una inmensa producción material, es remunerado como un rentista: su ganancia es independiente de la cantidad de trabajo que ha realizado. Pero él depende de la cantidad de demanda de ese mismo trabajo. El ha producido la matriz a partir de la cual se va a desarrollar una industria.

El músico no es un caso aislado. Hay en la economía un número considerable de productores de programas, de *matriceros*. En la representación (el artesanado o el capitalismo arcaico),

cada objeto es diferente y la matriz, por lo tanto, sólo sirve una vez. Por el contrario, en la economía de la repetición, una matriz sirve un número considerable de veces. Si la remuneración del matricero es proporcional al número de venías, y no a su tiempo de trabajo, entonces puede acumular una renta y reducir la ganancia del capitalista. De ahí el interés que ofrece, para el proceso capitalista, integrar a los matriceros como asalariados. Casi todos ellos están integrados en grandes empresas o estudios, perdiendo la propiedad de sus creaciones y sin recibir ningún beneficio por su utilización por parte de otros. En ese sentido, el estudio de la música es esencial: si los matriceros de la industria pueden en el futuro obtener los mismos derechos que los compositores de música, y si el monopolio sobre la propiedad de la innovación es sustituido por una remuneración sobre su uso por otros, entonces los resultados de la economía de la música podrán generalizarse. Ahora bien, esos resultados son, como veremos, muy claros. *La remuneración específica de los autores ha frenado considerablemente el control de la música por el capital*, ha protegido la creatividad y permite incluso hoy día que las relaciones de poder entre músicos y financieros se inviertan.

Surge entonces un problema esencial: ¿es la música un caso particular o el anuncio de una reapropiación por todos los creadores de su trabajo valorizado? La alternativa es fundamental. El resultado está indeciso.

Podemos ahora afinar el análisis, y distinguir más precisamente las actividades de representación y de repetición. Esta distinción no reafirma la distinción tradicional entre industria y servicio, y es mucho más importante. Dicho muy sencillamente, en el sistema mercantil, es representación lo que surge de un acto único; es repetición lo que se organiza en serie. Así, un concierto es una representación, pero también una comida a la carta en un restaurante; un disco o una lata de conserva son repetición. Es también representación el mueble en un ejemplar único o el vestido de un modisto; repetición el vestido *prêt-à-porter* y el mobiliario en serie. El uno proporciona un valor de uso ligado a la cualidad humana de la producción, el otro permite el almacenamiento, la accesibilidad y la repetición: en la representación, se entiende en ge-

neral que se trata de una obra una sola vez, momento excepcional; en la repetición, un *stock* de audiciones posibles.

Cada uno de estos modos de organización remite a una lógica muy diferente que estudiaremos en detalle en los siguientes capítulos. Van precedidos por la economía sacrificial, no comercial, y seguidos por la economía de composición.

Esos cuatro tipos de modos de producción se interpenetran en el tiempo y en el espacio pero, sin embargo, parece posible advertir una cierta lógica económica de su sucesión. *En la música, como en el resto de la economía, la lógica de sucesión de los códigos musicales sigue la lógica de la producción de valor*.

La representación emerge con el capitalismo, contra el mundo feudal; localiza toda el plusvalor nuevo en el empresario de espectáculos y el editor de música: pocos son los músicos que hicieron fortuna y las cortes feudales perdieron sus poderes. Sin embargo, el mejoramiento de la productividad es prácticamente imposible. Cuando la economía global se desarrolla, la tasa de ganancia no puede sino descender en ese sector, teniendo en cuenta el crecimiento del costo de la reproducción de la fuerza de trabajo fijado para toda la economía, y la remuneración de los autores.²¹

²¹ Sobre este tema existe una inmensa bibliografía. Muchos economistas han creído incluso poder limitar a esto el estudio de la economía del arte:

1] R. Peterson y D. Berger, "Entrepreneurship in organizations: evidence from the popular music industry", *Adm. Se. Quart.*, 1971, marzo, pp. 99-107.

2] D. Lacy, "The economics of publishing or Adam Smith and literature", *Daedalus*, 1963 (invierno), pp. 42-62.

3] W. J. Baumol y W. G. Bowen, *Performing arts: the economic dilemma*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1968.

4] R. Peterson y D. Berger, "Three eras in the manufacture of popular lyrics", en *Sounds of social change*, R. S. Denisoff (comp.), Nueva York, Rand Mac Nally, 1972, pp. 282-303.

5] Especialmente R. S. Denisoff, "Protest movements: class consciousness and the propaganda songs", *SOL: Quart.*, 9, 1968 (primavera); R. S. Denisoff, "Folk music and the American left", en *Brit. Journ. of the Soc.*, 20, 4 (dic), 1968, pp. 427-442; R. S. Denisoff y R. A. Peterson (comps.), *The sounds of social change*, Chicago, Rand Me Nally, 1972.

6] D. I. Hatch y D. R. Watson, "Hearing the blues", en *Acta Sociológica*, 17, 2, 1974; o, desde un punto de vista etnológico: A. Lomax, "Song structure and social structure", en Albrecht, Barnett, Griff (comps.), *The sociology of art and literature: a reader*, Londres, Duckworth, 1970, pp. 55-71.

7] Max Weber, *Social and rational foundations of music*, Southern Illinois University

La economía de la representación interesa cada vez menos a los capitalistas. Además, se plantean problemas de tarifas. Con la radio y la televisión, la representación resulta gratuita, no admite tarifas. Por lo tanto ya casi no puede ser en sí misma una actividad capitalista, salvo para servir de promoción al disco.

Fuente nueva y mucho más amplia de acumulación, el trabajo productivo puede concentrarse y producir un valor importante. Simultáneamente, con la nueva tecnología, el proceso de transformación en valor de uso del trabajo del autor se amplía, ya que ese nuevo proceso de producción destruye las condiciones del uso antiguo y exige que una parte creciente del plusvalor sea utilizado en el proceso de producción mismo, para pagar la renta del autor, y para dar un sentido al objeto vendido, para hacer creer al consumidor en la existencia de un valor de uso y promover la demanda. *Dicho de otro modo, en la repetición, una parte importante del plusvalor desprendido en la producción de la oferta debe ser gastado para producir la demanda; y la repetición produce cada vez menos valor de uso.*

La economía repetitiva no puede sobrevivir, en efecto, más que si en cada ocasión se sabe recrear un valor de uso para los objetos que son producidos. Si no, el sentido se degradará, como cuando un molde se desgasta a fuerza de ser excesivamente utilizado. El trabajo sirve entonces para producir la demanda y lo esencial de la producción se convierte en reproducción y remuneración de rentas. Esta creación del sentido se hace por el aparato industrial mismo y por el aparato de Estado: es la función de una parte de los equipos colectivos producir la demanda o, más radicalmente, producir al consumidor. En ese sentido, la producción de la demanda, fuera del mercado, se convierte en una de las condiciones para la existencia del mercado. Este plusvalor necesariamente gastado en la circulación para mantener el valor de uso puede interpretarse como la pérdida de orden inevitable

Press, 1958. Asimismo, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, París, Plon, 1967, prólogo, pp. 12-14.

8] Por ejemplo: A. P. Merriam, "Music in American culture", *Am. Anthropologist*, 57, 6, 1956, pp. 1173-1181; K. P. Etzkorn, "On music, social structure and sociology", *Int. Rev. of Soc. of Music*, vol. 5, 1974.

en toda reproducción a partir de una matriz. Veremos cómo la dificultad creciente de la producción de la demanda hace cada vez más difícil la producción de la oferta. Así, se quiebra la repetición misma, después de la representación, en una crisis del uso y en una disminución de la creación de valor.

En esa trituración de redes, el aparato capitalista funciona, pues, como una máquina de destruir hasta sus propios fundamentos, para deslocalizar la utilización de la ganancia hacia funciones improductivas, para gastar el plusvalor en el pago de rentas y para buscar un sentido para sus producciones más que para acumular capital. Encontramos ahí una lógica de la mutación de las redes para producir valor compatible con el del movimiento de las redes, hacia la abstracción y la liquidación de todos los códigos.

El capitalismo realiza así las previsiones de Marx a tal extremo que reduce el campo del análisis marxista; destruye sus conceptos, triturados por la dinámica interna del capital.

Pues este análisis supera el cuadro de la música. En los sectores más modernos de nuestras sociedades, el cambio ha destruido el uso y el plusvalor es empleado en remunerar a los productores de la matriz y para producir una apariencia de valor de uso en los objetos reproducidos.

El proceso de esta mutación de la localización de la producción de valor, que describiremos con más detalle en los tres capítulos siguientes, hace de la música un anunciador, ya que después de ella el proceso se desarrolla en toda la economía y provoca una crisis más o menos profunda según el estatuto del matricero y la eficacia en la creación de valor.

El advenimiento de lo simultáneo

Así pues, ¿puede decirse que la forma de actuar del dinero con la música determina la evolución del código estético? Marx despegó prudentemente el problema. ("En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la socie-

dad, ni, por consiguiente con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización.")²² Sin embargo la convergencia señalada más arriba sobre las evoluciones de las redes y los modos de producción, en donde la música representa un papel profético, obliga a un análisis más profundo.

Adorno, músico y aristócrata pesimista, puso punto final a lo que el marxismo podía decir sobre esta cuestión. Para él, la evolución de la música refleja la declinación de la burguesía de la que ella es el medio más característico.²³ Esta interdependencia entre código y valor, entre estilo musical y estatuto económico se organiza, según él, en torno a tres principios fundamentales: por una parte, las relaciones de producción fijan los límites de la música: así, la organización económica del capitalismo ha podido, hasta Schoenberg, refrenar las disonancias, expresión del sufrimiento de los explotados. Por otra parte, la música es una fuerza de producción en la composición, la interpretación y la técnica. En fin, las relaciones de producción y las fuerzas productivas son interdependientes.

De ahí se deduce que las fuerzas productivas influyen cada vez menos en las relaciones de producción y, en particular, que la música se ha ido separando cada vez más de la sociedad. La música "radical" desenmascara la falsa conciencia musical y puede transformar la infraestructura, las relaciones de producción fuera de la "esfera de la música". Así, Wagner y Schoenberg son negaciones autónomas, fuera de las reglas dictadas. "Solamente en la disonancia, que quita su fe a quienes creen en la armonía, es donde sobrevive la fuerza de seducción del carácter excitante de la música."²⁴

Actualmente, con la presencia *superpuesta* de redes que traen códigos de producción diferentes, cesa poco a poco la unicidad del orden musical y la del orden económico. Las redes estéticas se han roto y los modos de producción han cambiado. Pero éstos no son ya únicos en cada época. Así, en la edad clásica, el orden musical tonal parecía imponerse como una norma

²² K. Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política*/1857, México, Siglo XXI, 1968, p. 60.

²³ T. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962.

²⁴ T. Adorno, *Dissonanzen*, Gotinga, p. 159.

estable. En el código riguroso de la armonía, propia de la red de la representación, el cambio de estilo es brutal y sin matices. Basta con unos pocos años para que un estilo se imponga y sean olvidados los músicos y los estilos del pasado. El estilo Haydn se impone a todos sus contemporáneos tales como Stamitz, Richter, Holzbauer, Filitz, Toeschi, Danzi, Cannabich, Wagenseil, Rosetti o Mozart. En aquel tiempo, una sociedad económica nueva se instala con un código dominante, el de la representación (interpretación) que producirán las grandes figuras: sólo Haydn y Mozart serán recordados por la historia. La representación domina y sustituye prácticamente a la red sacrificial.

Luego, en los códigos como en el valor, la dominación de una de las redes no excluye la existencia de las otras, derivadas del pasado o fragmentos del futuro. No hay una ruptura brutal, sino dominio sucesivo de los códigos y redes sobre otros todavía presentes.

Así como sería inexacto sostener que el orden competitivo ha dejado su lugar al orden monopolístico, o que una sociedad socialista nace de la apropiación colectiva de los medios de producción, la realidad es mucho más compleja y la música hace comprender esta simultaneidad. "No hay un capitalismo universal en sí mismo. El capitalismo está en la intersección de toda clase de formaciones. Es por naturaleza neocapitalismo; inventa para peor su rostro de oriente y su rostro de occidente y su recomposición de los dos."²⁵ Así como los socialismos de hoy día poseen restos muy fuertes de feudalismo y de capitalismo, así representación, repetición y composición se nutren unas a otras.

El mecanismo de su sustitución está en todas partes a la deriva. En la liquidación de los códigos y del valor, ya no hay sentido ni proyecto discernible para un observador. No vemos más que ruido en relación con un código, una crisis en relación con un valor. En ese sentido, ninguna genealogía de la música es posible. Todas las intentadas no son más que inmensas mistificaciones teóricas, y su éxito sólo se debe a la angustia general ante lo insensato. No hay nada más que conflicto de códigos y de ins-

tituciones, una deriva hacia la falta de sentido, en la simultaneidad de las redes.

Así como lo esencial de una filosofía no está en lo que dice sino en lo que deja de decir, así lo esencial del futuro de una organización no está en su existencia, sino en su contrario, revelador de su mutación. Hoy día, el futuro se encuentra en nuestras carencias, nuestra miseria y nuestro tedio: la repetición (reproducción) habla de esta ausencia de sentido, en la que va a venir a cristalizarse la crisis en curso, a través de una multiplicación de los tiempos simultáneos, de una presencia independiente y exacerbada del pasado, del presente y del futuro. Escribir la historia y modelar la economía política es describir ese deslizamiento, su inestabilidad y su movimiento, más profundo que la lógica de cada código, del que puede renacer un sentido más allá del sentido, un sonido más allá de los ruidos.

No es casual que Castañeda haya señalado esa relación profunda entre la droga, el conocimiento y el deslizamiento del agua: "Ve primero a tu planta vieja y observa con cuidado el cauce hecho por la lluvia. A estas alturas, el agua ha de haber llevado muy lejos las semillas. Observa las zanjitas hechas por el desagüe y de ellas determina la dirección de la corriente. Luego encuentra la planta que esté creciendo en el punto más alejado a tu planta. Todas las plantas de yerba del diablo que crezcan en medio son tuyas. Más tarde, cuando vayan soltando semilla, puedes extender el tamaño de tu territorio siguiendo el cauce desde cada planta a lo largo del camino."²⁶ Detrás de esta metáfora, se encuentra una de las más grandes lecciones de metodología científica que sea posible aprender hoy: es ridículo clasificar a los músicos en escuelas, distinguir períodos, señalar rupturas de estilos o querer leer en la música la traducción directa de las miserias de una clase. La música, como la cartografía, registra la simultaneidad de órdenes en conflicto, de donde nace una estructura fluida, jamás resuelta, jamás pura. ¿Cómo actuar entonces sobre una corriente cargada con tantas temporalidades que entrechocan? ¿Cómo dar cuenta al mismo tiempo de este

²⁶ Carlos Castañeda, <ip. cil., p. 150.

anuncio de crisis en la degradación del código y en la dislocación de la producción de dinero en la música?

Sin embargo, hoy día un código único amenaza con dominar la música. Cuando ella se balancea en la red de la repetición, cuando el tiempo de uso viene a unirse con el de cambio en el gran almacenamiento de la actividad humana, excluyendo al hombre de su cuerpo, la música no es ya catarsis, constructora de diferencias. *Está atrapada en la identidad y va a fundirse en el ruido.*

La violencia amenaza pues, más que nunca, con caer sobre una sociedad insensata, repetitiva y mimética. Se perfila en el horizonte la verdadera gran crisis, *crisis de proliferación* con disolución absoluta del lugar del sacrificio, del campo de la acción política, y de la subversión. Pero, al mismo tiempo, la pérdida de sentido se abre entonces a la ausencia de sentido impuesto, es decir, al sentido reencontrado en el acto mismo, a la composición. En donde ya no hay más uso, más relación con los otros que en la producción colectiva y en el intercambio de superación. Pero componer exige la destrucción de todos los códigos. ¿Es preciso entonces querer que la repetición, formidable máquina de destruir el uso, obtenga hasta el fondo la destrucción del simulacro de sociabilidad, del artificio en el que nos hallamos, para que pueda vivirse la apuesta de la composición? ¿Es preciso que la Cuaresma suplante al Carnaval para que surjan las condiciones de la Ronda?

REPRESENTAR

Hacer creer. Toda la historia de la música tonal, como la de la economía política clásica, se resume en un intento de hacer creer en una representación consensual del mundo; para remplazar la ritualización perdida de la canalización de la violencia por el espectáculo de la ausencia de violencia; para imprimir en los espectadores la fe en una armonía en el orden; para inscribir la imagen de esta coherencia definitiva de la sociedad en el cambio comercial y en el progreso del saber racional.

La historia de la música en Europa y las relaciones del músico con el dinero desde el siglo xvm dicen mucho más sobre esta estrategia que la misma economía política; y lo dicen antes que ella.

A partir del siglo xvm, la pertenencia ritualizada se convierte en representación. El músico, memoria socializada del imaginario pasado, común a las aldeas y a las cortes, no especializado, luego funcionario acuartelado de los señores, accede al estatus de empresario en un mercado, productor y vendedor de signos, aparentemente libre pero casi siempre explotado y manipulado por sus clientes. Esta evolución de la economía de la música es inseparable de la evolución de los códigos y de la estética musical dominante. Si en realidad el estatuto económico del músico no determina por sí solo el tipo de producción que se le permitirá hacer, cada organización social remite a un tipo de distribución de la música y a un código musical. En las sociedades tradicionales, la música no existe en tanto que tal; es un elemento de una totalidad, de un ritual del sacrificio, de canalización de lo imaginario, de la legitimidad; cuando emerge una clase cuyo poder se basa en el intercambio comercial y en la competencia, ese sistema estabilizado de financiamiento de la música debe disolverse; los clientes se multiplican y los lugares de difusión cambian. Los servidores del poder real, en ocasiones a pesar de

los esfuerzos de las instituciones revolucionarias, no siguen al servicio de un poder único y central. El músico no se vende ya totalmente a un señor: vende su trabajo a clientes numerosos, lo bastante ricos para comprar el espectáculo, pero no lo suficiente para reservarse individualmente su exclusividad. La música se aproxima al dinero. La representación en una sala de conciertos toma el lugar de la plaza de la fiesta popular y del concierto privado de las cortes.

La actitud con respecto a la música cambia entonces profundamente: en el rito, es un elemento de conjunto de la vida; en los conciertos de la nobleza o las fiestas populares, la música forma todavía parte de un carácter social. Al contrario, en la representación, un foso separa a los músicos de la audiencia; el silencio más perfecto reina en los conciertos de la burguesía, que afirma así su sumisión al espectáculo artificializado de la armonía, amo y esclavo, regla del juego simbólico de su dominación. La trampa vuelve a cerrarse: el silencio ante los músicos va a crear la música, y a darle una existencia autónoma, una realidad. En lugar de ser relación, ya no es sino monólogo de especialistas en competencia ante los consumidores. El artista nace al mismo tiempo en que su trabajo es puesto a la venta. Ese mercado se crea cuando la burguesía alemana e inglesa desea escuchar música y pagar a los músicos; con eso va a realizar lo que tal vez sea su mayor logro: liberar al músico del obstáculo del encargo nobiliario, hacer nacer la inspiración. Con ella, todas las ciencias humanas van a ser impulsadas, todas las instituciones políticas modernas van a encontrar ahí sus fundamentos.

LA REPRESENTACIÓN, EL CAMBIO Y LA ARMONÍA

Del músico sirviente al músico empresario

El menestral, funcionario, no toca sino lo que el señor le manda. Sirviente, su cuerpo pertenece enteramente a un señor a quien debe todo su trabajo. Aunque sus obras sean editadas, no recibe

ningún derecho de autor, ni remuneración alguna por la ejecución de sus obras por parte de otros. Elemento del aparato ideológico, encargado de decir y significar la gloria del príncipe, simulacro del ritual, compone lo que el señor le manda componer, y el señor posee el uso y la propiedad del músico y de la música.

El músico de corte es un hombre de casa, un doméstico, trabajador improductivo, como el cocinero o el montero del príncipe, reservado para su placer, sin mercado exterior a la corte que lo emplea, aunque a veces tenga un auditorio numeroso. Así, por ejemplo, el contrato de trabajo de Bach es el de un criado:

"Por la presente, nuestro Noble y muy Gracioso Conde y Señor Anthon Gunther, uno de los Cuatro Condes del Imperio, permite a Juan-Sebastián Bach ser aceptado y contratado como organista en la Iglesia Nueva, a consecuencia de lo cual deberéis ser, ante todo, leal, fiel y obediente, y particularmente mostraros industrioso y digno de confianza en la función, vocación y práctica del arte y la ciencia que os han sido asignados. No ocuparos de otros asuntos ni funciones; hallaros los domingos, días de fiesta y otros días de oficios públicos divinos en la dicha Iglesia Nueva al órgano que os ha sido confiado; ocuparos de él y velar por su conservación; hacer un informe oportuno en caso de mal funcionamiento y velar para que se realicen las reparaciones necesarias; no permitir el acceso a ninguna persona sin avisar previamente al Superintendente; y en general velar para evitar cualquier daño y asegurar que todo permanezca en buen orden y buen estado; y también, por otra parte, cultivar en vuestra vida cotidiana el temor de Dios, la sobriedad y el amor a la paz; evitar las malas compañías y toda distracción de vuestro oficio, y en general conduciros en todas las cosas con respecto a Dios, a las Altas Autoridades y a vuestros superiores como conviene a un empleado y organista que vela por su honor. Por todo ello recibiréis el salario anual de 50 florines, más 30 táleros para el alojamiento."

Encontramos aspectos idénticos en la mayoría de los contratos de trabajo de los músicos de esa época, como el de Haydn con el príncipe Esterhazy, firmado el 1 de mayo de 1761,² que

¹ Citado en H. Daved y A. Mendel, comp., *The Bach reader*, p. 49.

² Citado por Karl Geiringer, *Haydn*, p. 53.

hace de él un jefe, un compositor, un administrador y heredero de las deudas de su predecesor. El contrato es, pues, una relación de domesticidad y no una relación de cambio.

Instrumento de política, su música es la glorificación implícita así como la epístola dedicatoria es su glorificación explícita. Recuerda que subsiste el simulacro de la ofrenda sacrificial, del don al soberano, a Dios, de un orden establecido en los ruidos, en una relación personal del músico y el poder. Así, Lully, en la dedicatoria de su *Perseo*³ a Luis XIV: "Fue para Vuestra Majestad que emprendí esta obra, y no debo consagrarla más que a Vos, Señor, y de Vos sólo depende su destino. El sentimiento del público, por más ventajoso que pueda ser para mí, no basta para contentarme, y jamás creeré haber triunfado, sino cuando esté seguro de que mi trabajo ha tenido la fortuna de placeros. El tema me pareció tan bello que no tuve dificultad en aplicarme a él decididamente, no podía dejar de hallar en él grandes encantos pues Vos mismo, Señor, os habéis dignado escogerlo, y tan pronto puse en él los ojos, descubrí en él la imagen de Vuestra Majestad [...]. Sé muy bien, Señor, que no debí en esta ocasión proponerme publicar Vuestros elogios; no es solamente para mí que Vuestro elogio es un tema demasiado elevado, está incluso por encima de la más elevada elocuencia. Sin embargo, me doy cuenta de que describiendo los dones verdaderos que Perseo recibió de los dioses, y las empresas asombrosas que concluyó tan gloriosamente, yo trazo un retrato de las cualidades heroicas y de las acciones prodigiosas de Vuestra Majestad. Siento que mi celo me llevaría demasiado lejos si dejara de contenerlo."

Jamás el discurso político de la música ha parecido tan fuerte, tan vinculado a los poderes feudales, como en aquel tiempo en que Moliere hace decir a su maestro de música: "Sin la música un Estado no puede subsistir",⁴ cuando el cordón que lo liga al poder real es tan sólido.

Sin embargo la fractura se inicia, y la ironía se adivina bajo la (*;

³ "Tragédie mise en musique par M. Lully, Escuyer, Conseiller Secrétaire du Roy, et Surintendant de la Musique de Sa Majesté", citado por J. G. Prud'homme, comp., *Écrits de musiciens*, p. 209.

⁴ Moliere, *El burgués gentilhomme*, acto I, escena 2.

lisonja. El sirviente, sabiendo que puede empezar a apoyarse en otras fuerzas económicas distintas a las cortes, quiere acabar con ese doble lenguaje, de orden y de subversión. La revuelta del artista contra el tutor, la voluntad de autonomía del arte encuentran además, en los filósofos del siglo xvm, un aliado político y un fundamento ideológico. Marmontel, en uno de sus furiosos artículos de la *Encyclopédie*, ataca violentamente a los músicos que aceptan el juego de las epístolas dedicatorias, símbolo de la sumisión a un mundo feudal, ocasiones para mendigar una recompensa para los domésticos: "Las señales de bondad que alardean de haber recibido, la acogida favorable que observan, el reconocimiento del que están tan penetrados, y del que deberían estar tan sorprendidos; la parte que quieren que tengan en una obra cuya lectura les ha adormecido; sus antepasados de los que cuenta la historia a menudo quimérica, sus bellas acciones y sus sublimes virtudes que se pasan en silencio por buenas razones; su generosidad que se alaba de antemano, etc. Todas esas fórmulas son usadas..."⁵

Usadas porque el papel económico de la epístola se degrada. A fines del siglo xvm, ya no es una lisonja al señor y empleador, sino un medio, entre otros, de obtener, en tanto que artista independiente, una remuneración por parte de una potencia financiera, feudal o capitalista. La epístola es pues el último vínculo entre la música y un mundo feudal en decadencia que no dominará al arte durante mucho más tiempo, al menos en Francia. Los artistas escriben incluso a los grandes con una impertinencia que precede y anuncia la rebelión política de la burguesía.

En 1768, Gretry ironiza dirigiéndose al conde de Rohan Chabot:⁶ "Os suplico también que me rechacéis sin cumplidos, si tenéis buenas razones, tales como la de evitar que una multitud de autores importunos que sin duda buscan dedicaros sus obras..." Ese mismo Gretry que escribirá más tarde,⁷ con gran lucidez de

⁵ Marmontel, "Épître dédicatoire", *Encyclopédie*, v, p. 822.

⁶ Julien Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français du xve au xvme siècle*, Turin, 1924, I, p. 99.

⁷ *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, ed. A. Lavignac y L. de La Laurencie, París, 1913-1931, parte I, p. 1565.

análisis: "He visto nacer y realizarse una revolución entre los artistas músicos, *que ha precedido por poco a la gran revolución política*. Sí, recuerdo que los músicos, a los que la opinión maltrataba, se levantaron de golpe y rechazaron la humillación con que les agobiaban."

Ciertamente, el mecenazgo no desapareció en el siglo xvm sino que dura todavía, como veremos. Pero la música se ha asentado ya en la nueva realidad; rehusa permanecer ligada a un campo al que se le escapa el poder. Deja de ser escrita sólo para el placer de inactivos, y se convierte en elemento de un nuevo código de poder, el del consumidor solvente, la burguesía. Un elemento del estatuto social, reminiscencia del código jerárquico del que ella codificaba la formación. Al principio, ella es solamente posesión: *uno "tiene" música, no la escucha*. Mozart describía ese momento de mutación del estatuto de la música en su recepción en París, en 1778, como "detestable", porque la música ya no era el signo de un poder perdido y todavía no era el signo abstracto de una fuerza nueva: "Habría podido tocar para las paredes y las sillas."⁸

Así, todo se invierte: el arte ya no es soporte del poder feudal; la nobleza, cuando ya no puede financiar la música, trata aún de legitimar, durante un tiempo, por su cultura, su control del arte: "El conde, después duque de Guines, tocaba la flauta de forma superior. Vendelingue, el mayor artista de ese género de aquella época, convenía en que eran de igual fuerza. El conde de Guines tuvo la fantasía de tocar una noche con él en un concierto público, tocaron dos piezas, haciendo alternativamente la primera y la segunda flauta, y con un éxito exactamente igual."⁹ En el mismo sentido, el príncipe Lebkovitz, regente desde 1784, ejecutaba en 1785 el segundo violín en el cuarteto formado por su maestro de capilla Wranitzky, de donde Beethoven tomó su inspiración para sus cuartetos. Este príncipe sería además uno de los tres mece-

⁸ Carta a su padre, 1 de mayo de 1778, *The letters of Mozart and his family*, ed. E. Anderson, 2a. ed., preparada por A. H. King y M. L. Carolan, Nueva York, St. Martin's Press, 1966, II, p. 530.

⁹ Stephanie de Genlis, *Les jaupen de la maréchale de Luxembourg*, 2a. ed., París, 1828, m p. 44. Citado en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, "Musician and mecene", p. 250.

ñas que, después de 1809, garantizarían a Beethoven una renta anual. Otros más tratan de entrar en el comercio, como el conde de Choiseul quien concibió el proyecto de rentabilizar la Ópera Cómica con una galería comercial. Así, la ruptura tiene lugar en la música antes de que el paso del derecho divino a la representación política se realice en las instituciones políticas.

Los primeros conciertos con beneficios tuvieron lugar en Londres en 1672, dados por Bannister, violinista y compositor. Los empresarios organizaron, para la burguesía, los conciertos con los que ella sueña como con una legitimidad. La sala de conciertos aparece, en ese momento, como el lugar nuevo de esta escenificación del poder. Si, hasta el siglo xvii, las iglesias y los palacios eran los lugares donde se escuchaba la música pagada por los príncipes, ahora hay que hacer pagar la audición, es decir contar las entradas. La primera sala de conciertos de que tenemos noticia fue instalada en Alemania, por un grupo de comerciantes de Leipzig, que utilizó primeramente en 1770 el hotel "Zu den drein Schwanen"; y luego, en 1781, arregló la casa de un comerciante de paños como sala de conciertos: la música se encerraba así en los lugares mismos del comercio.

Haendel, uno de los primeros compositores en haber buscado su financiamiento fuera de las cortes reales, describe esta transición en Inglaterra en una carta de 1741 en la que sus reticencias de mundano se imponen aún a su preocupación por la rentabilidad: "La nobleza me ha hecho el honor de abrir en su seno una suscripción por seis noches, que ha llenado una sala para 600 personas, de suerte que no tuve necesidad de vender una sola entrada en la puerta [...] El auditorio estaba compuesto, además de por la ñor de las damas de distinción y otras personas de la más alta calidad, por varios obispos, deanes, rectores de colegios, y del mundo más eminente de la magistratura, como el canciller, el auditor general, etcétera, y todos quedaron tan encantados con el poema que pidieron una segunda ejecución para la noche siguiente. No puedo expresar lo bastante la amabilidad con la que me tratan aquí. Ya me han pedido dar otras varias sesiones cuando las seis noches de suscripción hayan terminado, y el lord Duke, el lord comandante (que está siempre presente con su fa-

milia en estas veladas) gustosamente solicitará para mí una prolongación del permiso de Su Majestad."¹⁰

En Francia, la oposición de Lully y de la Real Academia de Música, que monopolizaban todos los poderes en nombre del rey, y prohibían la difusión de la música, no fue vencida sino hasta 1725. El *Concert spirituel* de Philidor, y luego el *Concert des Amateurs* creado por Gossec en 1769, abrieron entonces en Francia, y luego en Inglaterra, la música del poder a la burguesía. El privilegio de la Real Academia de Música era en efecto a tal punto exclusivo que sin autorización de su director nadie podía dar un concierto de pago ni un baile público. Al punto que, todavía en 1745, unos cómicos italianos fueron condenados a 10 mil libras de multa a pagar a la Real Academia de Música por haber representado en público una parodia de las *Fiestas de Talía* con danzas y canto, y el año siguiente a 30 mil libras de multa por haber introducido ballets en *La fiesta interrumpida*, en el *Nuevo mundo* y en *El desconocido*.

Una vez roto este monopolio, todo cambia. Aparece un nuevo estatuto del músico, que transforma el estatuto económico de la obra y toda la economía de la música. Entrando en el juego de la competencia, se convierte en un objeto del que se obtienen beneficios sin exigir su monopolio; en adelante estará sometida a las reglas y contradicciones de la economía capitalista.

El surgimiento de la música mercancía fl~

Para que la música se institucionalice como mercancía, para que adopte su estatuto autónomo y adquiriera un valor de cambio, fue necesario que se estableciera un valor en moneda de la música, un valor para el trabajo de creación y de interpretación musical. A continuación fue preciso, lo que sucedió mucho más tarde, que se distinguiera el valor de la obra del de su representación, el valor del programa y el de su uso.

Esta valorización de la música se construyó en contra de todo

el sistema feudal, para quien la obra, propiedad absoluta del señor, no tenía existencia autónoma. Ella se construye sobre la existencia concreta de una valorización comercial posible en un objeto, la partitura, y en su uso, la representación. La música, pues, no surge como mercancía sino cuando los comerciantes, en nombre de los músicos, obtienen el poder de controlar su producción, de vender su uso, y cuando se desarrolla un número suficientemente importante de consumidores, fuera de las cortes, para una música que, anteriormente les estaba prohibida. La historia de los derechos de autor en Francia, en donde se afirmará la primera propiedad de sus creadores sobre esos signos, es apasionante desde este punto de vista. Pues el derecho de autor, desde el principio, no es una defensa de los derechos de los artistas, sino un instrumento del capitalismo contra el feudalismo. Los compositores de música, antes del fallo del Consejo del Rey del 15 de septiembre de 1786, no tenían ningún derecho sobre la venta o la representación de sus obras, salvo para las óperas, reservado en principio al director de la Academia real. De hecho, la industria de la edición musical se constituyó a partir de la de los libreros-impresores, surgida ella misma de la existencia de un mercado para los libros. Tampoco el derecho que protegía a los libros fue fácil de elaborar, a expensas de los privilegios de los copistas que controlaban, hasta el descubrimiento de la imprenta, la producción de copias de la escritura. Los copistas, que disponían del monopolio de la reproducción de todos los manuscritos, cualesquiera que fuesen (textos o partituras), lograron durante un tiempo oponerse a la imprenta, que creaba el medio para la repetición, y la muerte de la representación en escritura. Obtuvieron, gracias a un decreto del Parlamento de París, autorización para romper las prensas. Pero este éxito no pudo sostenerse. Luis XI, que necesitaba la imprenta para dar a conocer el texto del tratado de Arras, anuló esta decisión, y los libreros-impresores obtuvieron sus primeros privilegios para la edición literaria.

Las transformaciones políticas así implicadas son inmensas: la prensa de imprimir arruina la palabra petrificada del poder, proponiendo un esquema de la reproducción generalizada. Destruye el peso del original. Separa a la copia del modelo. Una téc-

nica de difusión, dada en principio como soporte anodino de un poder, va a destruirlo.

En música, la imprenta va a dar su sentido al advenimiento de la polifonía y de la gama, es decir de la escritura armónica, y a las partituras universales. El editor creaba un objeto comercial, la partitura, a partir de la venta de obras por el señor y no por el músico mismo. La edición musical obtiene entonces, en 1527, los mismos derechos que la edición literaria, es decir la exclusividad, para el editor que compra la obra, de su reproducción y de su venta. Pero este privilegio quedaba limitado a la reproducción material de la partitura, y no afectaba a la obra misma, que no estaba protegida contra las imitaciones. En particular, toda la música popular quedaba aún, y quedaría hasta el siglo xix, exterior a ese derecho: a falta de un mercado solvente, nadie piensa en instituirlo como mercancía ni en proteger su propiedad. Así, un músico o su patrón puede vender su obra, canción o pieza instrumental, como lo haría con cualquier otro bien. Pero, una vez vendida, pertenece al impresor, que puede comercializarla como mejor la parezca, sin que el músico pueda oponerse. El derecho instituye pues un monopolio de la reproducción, no una protección de la composición ni de la representación. En sus inicios, el autor no percibía derechos sino sobre las reproducciones escritas; es decir la parte menor de la ejecución. El espacio de la comunicación está aquí limitado estrictamente por los caracteres impresos. Fuera de la reproducción escrita, cero valor.

Es verdad que ciertos músicos particularmente conocidos obtuvieron muy pronto, por ellos mismos, privilegios para algunas de sus obras. Pero eso no tenía gran alcance y el monopolio de los editores había sucedido al de los copistas. Los editores, constituidos en corporaciones, eran los únicos que podían imprimir y vender las partituras, y oponerse, si así lo deseaban, a las copias, a las imitaciones, a los plagios y a las representaciones no autorizadas. Escritores y compositores dependían pues totalmente de los editores. El creador, trabajador asalariado o libre, menestral o juglar, quedaba así sin poder ante el aparato de transformación de su trabajo en mercancía y en dinero.

En Francia, dos editores dominaron durante un siglo ese mer-

cado: asociados en 1551, Le Roy y Ballard obtuvieron, desde el 16 de febrero de 1552, por una parte el privilegio perpetuo de imprimir toda la música vocal e instrumental cuyos demás privilegios hubieran expirado y, por otra parte, el de ser los Únicos impresores de la música del rey. A diferencia de los libreros, que podían vivir de los fondos antiguos, los editores de música no disponían de partituras numerosas de música antigua para explotar, puesto que el lenguaje musical acababa apenas de estabilizarse. Así, editaron muy rápidamente, dedicados a los notables de provincias y con la aprobación de las cortes, las obras de músicos contemporáneos, controlados así totalmente por ellos.

Pero ese control por parte de los editores, excluyendo a los músicos de toda remuneración, no duraría mucho más tiempo que el estatuto de menestral. Poco a poco, a medida que los músicos se disocian de las cortes, obtienen una parcela de la propiedad de su trabajo, es decir la disociación de la propiedad de la obra con respecto al objeto fabricado por el impresor: aunque venden el derecho de imprimirla, conservan su propiedad y el control de su utilización. Además, los editores de provincia van a levantarse contra ese monopolio dado a París para editar y vender una obra en todo el territorio de Francia. Si la edición musical no estuvo en el primer plano de esta lucha contra el monopolio parisino, sí recogió sus frutos. Así, y esto es capital, emergen la inmaterialidad en la mercancía, el cambio monetario de signos puros. Aunque el escrito sigue siendo, durante mucho tiempo aún, la única realidad, la única forma de la música que puede almacenarse, ya se vende el signo.

Poco a poco, el poder de los editores empieza a resquebrajarse: primero, por decisión del Consejo del Rey del 13 de agosto de 1703, todo privilegio que no se refiera a un número determinado de años es nulo de pleno derecho. Luego, los editores de provincia obtienen, en 1744, por la extensión a la provincia del estatuto de la librería de 1723, la supresión del monopolio de edición de una obra por los editores parisinos. Batiéndose contra sus competidores del centro, los reproductores de la periferia liberan el concepto de obra sirviendo así a los intereses de los compositores.

Por último, los autores y los compositores consiguen quitar a los editores un parte de las ganancias obtenidas por la venta de las ediciones y de las representaciones en la burguesía.

Lully, no obstante todo su poder, no pudo obtener del poder real, tan sensible en su tiempo a los intereses de la edición, el derecho de imprimir sus obras. Un fallo del 11 de junio de 1708 precisaba explícitamente que no tenía derecho a imprimir sus propias obras, ni a obtener beneficios de ellas. La situación cambió un poco más tarde cuando, en febrero de 1749, Luis XV rehusó conceder a las ediciones Ballard un privilegio general para el grabado musical. Es un cambio en la relación de fuerzas: el músico toma una parte nueva en la propiedad de la obra. La obra se desprende, en tanto que mercancía, de su soporte material. El control de su venta y de su imitación fraudulenta es explícitamente dado a los músicos mismos. Al menos, por lo que se refiere a lo que el derecho decide llamar "obra", es decir, en aquella época, una partitura de una amplitud lo bastante grande como para ser representada ante un público solvente, y no las canciones o las obras destinadas a un público popular, no encerrado en las salas de conciertos.

El 21 de marzo de 1749, el Consejo del Rey reconocía lo inasequible de las obras y un fallo de 1786 formulaba por fin una reglamentación general, que conserva aún su valor: considerando que las "falsificaciones de que se quejan los compositores y comerciantes de música dañan a los derechos de los artistas y a los progresos del arte, que los derechos de propiedad son, de día en día, cada vez menos respetados y que los talentos son despojados de sus producciones", decide que el privilegio del timbre, necesario para la impresión conforme a las leyes sobre las librerías, "no será otorgado a los comerciantes editores a no ser que justifiquen la cesión de derechos que les debe ser hecha por los autores o propietarios", regula las formas y condiciones de las declaraciones y de los depósitos destinados a asegurar el derecho de propiedad y, en fin, "prohibe, bajo pena de 3 mil libras de multa, falsificar ninguna pieza de música, así como los timbres o marcas de los grabados". Así, los derechos de propiedad de los autores sobre las "obras" son finalmente reconocidos.

Un poco más tarde, la Revolución no hará, en un primer momento, más que codificar esta protección de la propiedad de los compositores, empresarios individuales, contra los editores capitalistas. En un período particularmente agitado, adoptará el conjunto de las disposiciones de las jurisdicciones monárquicas: una ley del 13-19 de enero de 1791 y un decreto del 19-24 de julio de 1793 prohíben la imitación y las representaciones no autorizadas por los autores de "obras" musicales. Ese texto regulará la economía musical de la representación. Dará a los editores la función de valorizar la música, cuya propiedad corresponde a los autores.

Pero, queriendo llegar aún más lejos en la protección de la música y de los músicos contra el dinero, la Revolución francesa va a intentar nacionalizarla, en una fantástica (y tal vez única en la historia) tentativa de organización racional de la producción musical, concebida como un aparato voluntarista de elaboración de una ideología de Estado y de normalización de la producción cultural.

La planificación centralizada de la música

Ese mismo año de 1793 la Convención intenta dar la propiedad de la música al Estado, y lograr su control mediante la política, más allá de lo que nunca hizo el poder real. En eso, la música era significativa de las contradicciones de la época, de la inestabilidad del control de las relaciones sociales, y de la simultaneidad de los proyectos políticos incoherentes a finales del siglo xviii. Por una parte, la revolución va a ratificar las conquistas de la clase burguesa en el siglo xviii y afirma el derecho de propiedad de cada uno sobre su trabajo y, por otra parte, va a tratar de recuperar en beneficio de un poder político de Estado, nacional y popular, el control de la producción ideológica, explícitamente con el fin de oponerse a la burguesía y a los peligros que el dinero puede hacerle correr a la música.

La historia de esta tentativa de construir un instrumento planificado y monopolístico, de producción musical es ejemplar, y sin duda única en toda la historia mundial de la música.

En 1793, la Convención crea el Instituto Nacional de Música, para dar al Estado revolucionario derechos sobre la producción de la música más totalitarios aún que aquellos de los que el Estado monárquico dispuso jamás.

El objetivo de esta institución, según su apasionado promotor Gossec, era el de reunir a los "primeros artistas de Europa" en el género de instrumentos de viento,¹¹ aproximadamente entre 300 y 400 músicos, hacerlos trabajar para "aniquilar ese embotamiento vergonzoso en el que (las artes) fueron hundidas por la lucha impotente y sacrilega del despotismo contra la libertad".¹² Producir música para "sostener y animar con sus acentos, la energía de los defensores de la legalidad, y prohibir aquella que reblandece el alma de los franceses con sonidos afeminados en los salones o los templos consagrados por la impostura".¹³ Pues, decía él, el papel de la música es el de celebrar a la República en las fiestas, poner la música allí donde el pueblo pueda escucharla y no encerrarla en los lugares del poder: "Nuestras plazas públicas serán en lo sucesivo nuestras salas de conciertos".¹⁴ Salir de la iglesia y del palacio, invenciones feudales, pero también de la sala de conciertos, invención burguesa.

Este conjunto de músicos debía crear obras y ejecutarlas en las fiestas públicas, por todo el territorio de la República. Para afirmar aún más la vocación revolucionaria, queda vinculado a la Guardia Nacional, creada en 1789. La música es vista así como guardiana del Estado contra la burguesía misma: "Entonces, la nación formará más fácilmente los cuerpos de música que animan en los combates a nuestras falanges republicanas."¹⁵

El Instituto es creado en *messidor* año H, según un esquema muy burocrático. Bajo la dirección de algunos de los mejores artistas de la época (Mehul, Cherubini, Gossec), es dividido en escuelas, compuestas cada una por 80 alumnos, con un total de 115

¹¹ *Pétition pour la création d'un Institut National de Musique*, leído por Sarette en la barra de la Convención del 18 Brumario, año n (A.N. F I 007, núm. 1279).

¹² *Règlement de l'Institut National de Musique* (extracto), 1793.

¹³ Argumentación de Gossecy otros (Arch. Nationales, A xvme, 384).

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Règlement de l'Institut National de Musique* (extracto), 1793.

profesores. Solamente se excluyen el canto y el clavecín, demasiado ligados sin duda al Antiguo Régimen. El Instituto debía "regular toda la música, por todas partes, para excitar el valor de los defensores de la patria y multiplicar en los departamentos los medios de dar pompa y atractivo a las fiestas cívicas".¹⁶ Debía entregar cada mes al Comité de Salud Pública por lo menos una sinfonía, un rondó o paso redoblado y al menos una canción patriótica, formando el conjunto un cuaderno de 50 a 60 páginas en 550 ejemplares cada uno y enviar 12 mil ejemplares de cantos e himnos patrióticos a los diferentes regimientos de la República. Los músicos son asalariados y no tienen derechos sobre la ejecución de las obras. Por último, se da al Instituto un doble objetivo económico: por una parte "operará la naturalización de los instrumentos de viento, que ahora estamos obligados a traer de Alemania, lo que neutraliza en Francia una rama importante de industria y quita sus medios de existencia a una parte de la numerosa población de la República"¹⁶ y provoca la emigración de los músicos. Por otra parte, y ésta es la idea esencial de la institución, se

- trata, para el Estado revolucionario, de impedir que la burguesía se apodere de la música y la deprave: "*¿Quién podrá estimular las ciencias útiles, si no es el gobierno que les da la existencia que en otras épocas les procuraban los ricos y los grandes, amateurs por gusto y por buen tono? ¿Acaso puede negarse que los nuevos ricos, surgidos del limo de la Revolución, son crapulosos e ignorantes, y sólo expanden los malos productos por su insaciable y estúpida codicia?*"¹⁷

Este sueño revolucionario de impedir al dinero dirigir la música iba a venirse abajo muy pronto. No obstante el mantenimiento del Instituto, bajo el nombre de Conservatorio desde 1795, la música iba a convertirse en propiedad de esos "nuevos ricos", y aquello que podemos llamar un proyecto de *nacionalismo militar-musical* iba a desplomarse en la expansión industrial. La burguesía iba a organizar lo esencial de la producción y de las representaciones, y controlar la inspiración musical a todo lo largo del siglo xix.

¹⁶ Argumentación de Gossec y otros (Aren. Nacionales, A xvme, 384).

¹⁷ Argumentación, *op. cit.*

El Conservatorio, ampliamente dotado al comienzo, fue pronto desvalorizado. A partir del año v, sus administradores tuvieron que oponerse a un proyecto de reducción de sus recursos, al que no pudieron escapar en el año vm, a resultas de una violenta campaña contra sus producciones. Bajo el Imperio, el Conservatorio recuperó un poco de amplitud. Pero en la época de la Restauración, se regresó al título de Escuela Real, ya otorgado en 1784 a la Academia de música, y su única función es alimentar al teatro de la Ópera. El resto de la música es así dejado al intercambio comercial. Burgueses y editores van a controlar la comercialización y a limitar la protección a las obras que la burguesía consume. Así, el Código penal de 1810 no protegerá más que a las "obras dramáticas", excluyendo así, salvo interpretación contraria del juez, la protección de las canciones y de la música popular.¹⁸ Derecho burgués para una música de burgués, raramente ejecutada, cuyas imitaciones y representaciones son fácilmente controlables.

El músico en representación no vende ya su cuerpo. Vende su tiempo, cede la valorización, no el uso. Deja de ser un doméstico para convertirse en un empresario de un tipo particular, que recibe una remuneración por la venta de su trabajo. Al mismo tiempo que cambia su estatuto económico y su relación política con el poder, en la gran transformación política de la época, cambian los códigos estéticos y las formas en las que el nuevo público quiere reconocerse.

Así circunscrita, va a convertirse en el lugar de la representación teatral de un orden en el mundo, la afirmación de una armonía posible en el cambio. Es un modelo de la sociedad, como un doble quiere representar al original, pero también como una representación utópica de lo perfecto.

La canalización de la violencia se hace más sutil puesto que

¹⁸ El pillaje en contra de los músicos permaneció impune durante largo tiempo, y el Tribunal del Sena, el 30 de mayo de 1827, se manifestaba con indulgencia: no veía ninguna imitación fraudulenta "en dos o tres contradanzas introducidas en la partitura de *El Cerco de Corinto* de Rossini, sino un simple plagio, dado que el autor había transformado el ritmo para adaptarlo a una cuadrilla, cosa que el autor de la ópera no había realizado por sí mismo": no se habría ocasionado con ello ningún perjuicio para aquél "ya que el mismo no había publicado ni fantasías ni cuadrillas sobre esa misma obra".

debe contentarse con su espectáculo. Para dominar, ya no hay que realizar el homicidio ritual. Basta con poner en escena el orden en los ruidos.

La música como anuncio del valor de las cosas

Así, la naturaleza de la audición va a cambiar el código: hasta entonces, la música no ha sido escrita para ser representada, sino para inscribirse en una realidad del poder, para ser oída como ruido de fondo en la vida cotidiana de los hombres. Cuando la música es pagada para ser oída, cuando el músico se inscribe en la división del trabajo, es el individualismo burgués el que aparece en escena: entra en la música antes incluso de reglamentar la economía política. Así, hasta el siglo xvni, la música era del orden de lo "actuado"; ahora entra en el de lo "cambiado". Nos muestra que el cambio es inseparable del espectáculo y de la puesta en escena, *del hacer creer*: el uso de la música no es ya el de crear el orden, sino el de hacer creer en su existencia y en su valor universal, en su imposibilidad fuera del cambio.

La música nos da a entender una evidencia, demasiado tiempo olvidada, que ha fundamentado, sin que se haya hecho explícito, todo el pensamiento político a partir del siglo xvni: *el concepto de representación implica lógicamente el del cambio y el de la armonía. Toda la teoría de la economía política del siglo xix estaba incluida en la sala de conciertos del xvm y anunciaba la política del siglo xx.*

Como ya vimos, la representación pagada supone la venta de un servicio, es decir, el enunciado de la equivalencia de la producción de música con otras actividades comerciales y ya no domésticas. Esta idea de la intercambiabilidad de la música es perturbadora, porque remite a la música al cambio generalizado, abstracto, y por consiguiente a la moneda.

Ahora bien, esa remisión es de una amplitud teórica considerable.

Por una parte, la representación implica la idea de un modelo, de una abstracción, de un elemento que va a representar a todos

los demás. Remite pues al espectáculo de lo político y de lo imaginario, y ante todo a la moneda, representación abstracta de la riqueza real y condición del cambio. La idea, muy nueva en esa época, de la posible representación de una realidad por una forma, de una semántica por una sintaxis, abría el camino a la abstracción científica, al conocimiento, mediante los modelos matemáticos.

Por otra parte, hacer entrar la música en el cambio supone implícitamente la existencia de un valor intrínseco de las cosas, exterior y previo a su cambio. Para que la representación posea un sentido, es preciso que lo que se representa sea vivido como si tuviera un valor intercambiable, autónomo, exterior a la representación, propio de la obra.¹⁹ La música occidental, al crear una estética y fundar su representación, implica la idea de un valor de las cosas independiente de su cambio, previo a su representación. La obra existe antes de ser representada, vale en sí misma. Así pues, hallamos aquí, a un mismo tiempo, el problema central de la economía política, el de la medida del valor de las cosas, y la intuición de su respuesta marxista: puesto que el trabajo es el único patrón común a todas esas representaciones, el que funda ese valor es el trabajo del músico.

En efecto, la representación exige un *cuadro cerrado*, lugar necesario para esa creación de riquezas, para un cambio entre los espectadores y los trabajadores productivos, que permita una percepción de derechos. Sin sentido, fuera del religioso, la música se arraiga en la representación, y por lo tanto en el cambio de trabajo que permite comparar las representaciones. Se la juzga por referencia a un código musical que determina su complejidad. Proporciona entonces la intuición de toda la teoría del valor trabajo: el esquema de fijación de un precio de entrada a la representación exige la posibilidad de comparar las obras según criterios exteriores a su representación, es decir, según un patrón establecido para fijar un valor autónomo al espectáculo. Ahora bien, ese patrón no puede ser más que el trabajo de los músicos. Así, la representación, al remplazar el trueque por ese patrón,

¹⁹⁾ Se encontrará un esbozo de esta idea en M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968, p. 188.

aclara el tiempo del cambio y, además, ironía extrema, aquel al que se remunerará como rentista facilita la intuición del valor trabajo en tanto que patrón del cambio capitalista.

La puesta en escena de la música por la burguesía, representada y, por lo tanto, cambiada según criterios de uso desritualizado, contiene pues, en germen, toda la economía política del siglo xix y, en particular, la de Marx, a saber, la teoría del cambio y el fundamento más sólido del valor sobre el trabajo incorporado al objeto. Ella implica también la existencia de leyes ineluctables, como una partitura que se despliega ante cada uno de los hombres y de las clases, espectadores de las contradicciones de la sociedad. La música anuncia, grita incluso, que la economía política del siglo xix no podrá ser más que un teatro, un espectáculo cogido en la trampa de la historia.

Pero, al mismo tiempo que se enuncia como poseedora de valor más allá del cambio, y que anuncia el cambio como transformación del valor en moneda, señala que ese patrón es indefendible, pues la música está fuera de toda medida y es irreductible al tiempo pasado en producirla. La imposibilidad de comparar dos valores de cambio solamente por el trabajo de los compositores y los ejecutantes anuncia la imposible tarificación diferenciada de la música, pero también la imposible reducción de la producción de signos representados, a valor-trabajo. Más aún, el valor de uso de la música está en el espectáculo de su operatividad, de su capacidad de creación de comunidad y de reconciliación, en el imaginario del simulacro de sacrificio. Este valor de uso no tiene sólo relación con el trabajo del músico, puesto que
N no adopta su sentido sino, y por, el "trabajo" del espectador. Así, uso y cambio se enfrentan el uno al otro desde su arranque.

Y, sin embargo, la representación pudo hacer creer, durante dos siglos, que una medida del valor tenía un sentido, que el cambio y el uso existían y se ajustaban en el valor. La música anunciaba esta mistificación y podía permitir leerla: en la representación, la música se cambia por lo que ella no es y se usa como un simulacro de ella misma. Todo el resto de la producción es también un simulacro de orden en el cambio, de armonía.

Cambio y armonía

Se hubiera podido oír, ya que la representación implica doblemente la armonía. Por una parte, en tanto que espectáculo, la representación se ordena para evitar la violencia. Metaforiza el simulacro de la canalización sacrificial de la violencia. Pone en escena un compromiso y un orden en los que una sociedad quiere creer y hacer creer.

Por otra parte, la ordenación supone una topología y un modelo matemático: ahora bien, las matemáticas disponibles en ese tiempo remiten necesariamente a la teorización de una máquina en equilibrio, en armonía. Ahí también, la música prefiguraba la trampa en que iba a caer lo esencial de la economía política, hasta el día de hoy.

La forma en que la música ha elaborado el concepto de armonía y organizado la representación social es fundamental y premonitoria. En efecto, es posible arriesgar la hipótesis del establecimiento del paradigma musical y de su dinámica como premonitorio de la mutación de la representación social en general. Más precisamente, la mutación en el cambio, que se opera con la representación, implica a toda la economía y, en particular, a la forma en que ella va a dominar la búsqueda de una armonía como sustituto de los conflictos y como simulacro del chivo expiatorio.

Traspasada en su arranque por dos concepciones de la armonía, la una ligada a la naturaleza, la otra a la ciencia, la música es el primer campo en el que la determinación científica del concepto va a imponerse, y en el que la economía política conquistará la victoria. Ciertamente, la música ya había sido pensada como ciencia desde el día en que se supone que Pitágoras escuchó quintas y cuartas en el trabajo de un herrero. Pero, simulacro del sacrificio a la naturaleza, de la ritualización natural de la canalización de la violencia, fue teorizada en primer lugar como relación con la naturaleza. En sus orígenes, la idea de la armonía se arraiga en la idea de orden mediante la elaboración de los ruidos.

"Este orden en el movimiento ha recibido precisamente el nombre de Ritmo, mientras que se llama Armonía al orden de la

voz en el que se funden el agudo y el grave, y la unión de ambos se llama Arte coral."²⁰ La Armonía es pues el operador del compromiso entre formas naturales de ruidos, el surgimiento de un orden conflictual, de un código que da un sentido a los ruidos, de un campo de lo imaginario y de un límite a la violencia. Ella teoriza su uso como simulacro de ritual afirmándose como pacificadora: *siendo menos, necesita decir lo más*. Es de alguna manera la representación de una relación absoluta entre bienestar y orden en la naturaleza. La armonía implica, en China como en Grecia, un sistema de medida, es decir de la representación cuantificada, científizada de la naturaleza. La gama materializa la armonía entre el cielo y la tierra, el isomorfismo entre todas las representaciones: el puente entre el orden de los Dioses (el ritual) y el orden terrestre (el simulacro). "La música honra a la armonía; extiende la influencia espiritual y se conforma al cielo: cuando los ritos y la música son claros y completos, el cielo y la tierra ejercen cada uno sus funciones normales" (Sun Ts'ien, historiador chino de fines del siglo II a. C). De ahí la importancia política fundamental de la música como demostración de la posibilidad de un orden ideal, imagen verdadera de la religión elemental.

"He ahí por qué los sabios de tiempos antiguos, considerando que cada cosa tiene esta propiedad de moverse, girar e inclinarse a su semejante y por su semejante, se han servido de la Música y la han puesto en uso, no solamente para dar placer a los oídos, sino principalmente para moderar o conmover los afectos del alma, y la han apropiado a sus oráculos, a fin de instilar suavemente e incorporar firmemente su doctrina en nuestros espíritus y, despertándolos, elevarlos más."²¹

Volvemos a encontrar esta concepción de la armonía natural, orden inevitable en el mundo, en Rousseau, con la apología de la música italiana, natural, contra la de los franceses, artificial y construida; la música debe ser un lenguaje, evocar la conversa-

²⁰ Platón, *Las leyes*.

²¹ Dedicatoria de los *Cinquante psaumes de David*, de Sweelinck a los burgo-maestres y regidores de la villa de Amsterdam, citado por J. G. Prud'homme, comp., *Ecrits de musiciens*, p. 102.

ción y por consiguiente permitir el orden político.²² Su modelo, para Gretry y para Villoteau, es la declamación. El vínculo aquí es evidente entre armonía y representación: la armonía supone el diálogo representado; desemboca en la Ópera, forma suprema, para la burguesía, de la representación de su orden y de la puesta en escena de lo político.

Pero, simultáneamente, nace la teorización moderna de las condiciones de la armonía. Ya no se trata de seguir pensando la música como un conjunto ordenado naturalmente, sino de imponerle el reino de la razón y de la representación científica del mundo: el orden armónico no es garantizado naturalmente por la existencia de Dios; debe ser construido por la ciencia, querido por los hombres.

La teorización se convierte entonces en base de la producción. La introducción de la notación medida, del bajo continuo, del acorde temperado, hacen de la música una representación de un orden construido, razonado, a la vez esperanza de racionalidad construida y consolación de la ausencia de racionalidad natural.

En su ambivalencia, en su esperanza total, la música es a la vez entendida, razonada, construida. Pone en relación Poder, Ciencia y Tecnología. Está arraigada en el mundo, es una tentativa de pensar la creación humana como conforme a la naturaleza: "El vocablo armonía revela exactamente su aire semántico: número, artefacto, felicidad, lenguaje y mundo" (Michel Serres). La representación adoptará ese concepto vago para hacer de él la principal consigna que implica; la burguesía europea va a conseguir así una de sus más bellas producciones ideológicas: crear un soporte teórico y estético para su orden necesario, *hacer creer dando a entender*.

En consecuencia, una observación de la música, a fines del siglo xviii o todo lo más tarde hacia 1850, podía permitir producir una predicción seria de la evolución del sistema y de sus límites: hacer creer en el orden mediante la representación, poner

" *Essai sur l'origine des Litiges*, cap. xx, p. 175, ed. Aubier: "Digo que cualquier lengua con la que no sea posible hacerse entender por el pueblo reunido, es una lengua servil; es imposible que un pueblo permanezca libre y que hable aquella lengua."

en escena la pirámide social enmascarando lo que ella significa de alienante, para no conservar sino su necesidad, tal es todo el proyecto de la economía política de esos dos siglos. La estética de la representación no puede ya hacerse aceptar como naturalidad. Se disfraza como ciencia, como ley universal de percepción, en pensamiento construido.

En el siglo xvm la razón sustituye así al orden natural y se apropia de la armonía como instrumento de poder, como demostración de la relación entre bienestar y ciencia. La música da pues a entender la armonía a quienes se benefician de ella. Hace creer en la legitimidad del orden existente: en efecto, ¿cómo un orden que hace creer semejante música podría dejar de ser el que Dios ha querido y el que la ciencia exige? Las dos armonías, divina y científica, se confunden en la imagen de un universo gobernado por una ley, a la vez matemática y musical. Una ley de gravitación y de atracción, de la que el mismo Kepler calculó las melodías.

La ideología de la armonía científica va a imponerse así como disfraz de una organización jerarquizada en la que las disonancias (los conflictos y las luchas) son prohibidas, a menos de que no dejen de ser marginales ni pongan en tela de juicio la calidad del orden canalizador. Volvemos a encontrar esta idea en la economía política de la época y, más tarde, en la teoría del equilibrio económico general: el cambio es el lugar del orden, el medio de la canalización de las discordias. La representación implica el cambio, que no es legítimo salvo si crea la armonía. Pensada en música como conciliadora de los sonidos, como equilibrio de los cambios en materia sonora, la armonía es, en la economía, teorizada como equilibrio en los cambios de flujo. Tanto en economía política como en música, la conciliación es un objetivo en sí misma, independiente del uso de los flujos, representados en cantidades abstractas y objetivas. Por delante de la economía política, la música se convierte, para la burguesía, en sustituto de la religión, encarnación de una humanidad ideal, imagen de un tiempo abstracto, a-conflictual, armonioso, que se despliega y consume, de una historia previsible y controlable. Pero, ese orden es sutil: no está hecho de uniformización, sino por el con-

trario, es inseparable de la diferencia y de la jerarquía. En efecto, el sistema armónico funciona a partir de reglas y prohibiciones: prohibición sobre todo de las disonancias repetidas, es decir de críticas a las diferencias y por lo tanto de la violencia esencial. La armonía no sobrevive sino por las diferencias, pues cuando ellas se difuminan, la violencia se vuelve posible. La diferencia es principio de orden.

El discurso de Ulises, en el *Troilo y Crésida* de Shakespeare, nos informa acerca de esas relaciones de necesidad entre la armonía en la música, diferencia y jerarquía. La metáfora musical de ese texto, tan frecuentemente citado, define claramente el orden como un sistema de cuerdas vibrantes de desviaciones diferenciadas intangibles. Sin diferencias, la fuerza se impone y los débiles son aplastados; la armonía es el sistema jerárquico que protege a los débiles, manteniendo estables sus diferencias con los ricos:

*Take but degree away, untune that string
and, hark, what discord follows!*

«ajamad ce cm
r&CULTéHJ ffp A i
^@IKQTJECA Mi TC

Así, en resumen, la representación conduce al cambio y a la armonía. Exige una medida, un valor autónomo de la obra y una jerarquía. Incluso cuando la representación puede conducir a poner en escena una clasificación conflictual (en "clases" sociales por ejemplo) de las realidades sociales, su representación en el teatro político conduce inevitablemente a la organización del cambio armonioso, de fronteras estables, de compromisos, de equilibrios. Ninguna representación puede fundarse de forma duradera sobre una ausencia de armonía. Para hacer creer en lo que se representa, es preciso, en cierto momento, poner fin a las disonancias, y anunciar compromisos. La representación excluye pues el triunfo de la disonancia, que sería el enunciado de la carencia y el fracaso de la canalización de lo imaginario. Atrapar la forma social en el cambio, es pues, de otra forma, conducir el debate teórico al maniqueísmo de la representación, al mismo tiempo que al compromiso. El marxismo no ha escapado a este encarcelamiento. Atrapado en la representación, desemboca en

la abstracción espectacular de conflictos entre clases sociales, ellas mismas representaciones abstractas de lo real, conduciendo ineluctablemente al compromiso y al orden.

El entrenamiento armónico

Hacer creer en algo que es tan contrario a la realidad contradictoria de la sociedad, hacer de los músicos surgidos del pueblo los portavoces de un orden armónico, todo ello exige una normalización de una fantástica eficiencia, un entrenamiento, un mareaje del creador como del auditor. La normalización de un músico para convertirlo en productor de un orden y de una estética va a dominar este período. La normalización de la música, es ante todo la de los músicos, intérpretes y compositores, hasta entonces indiferenciados. De hecho, la vigilancia y el entrenamiento fueron, a principios de esta época, a la vez muy rigurosos y muy eficaces. El siguiente memorándum dirigido a Bach por el consistorio de Leipzig, el 16 de febrero de 1730, da cierta idea de lo que podía ser el control en el que el creador, quienquiera que fuese, era mantenido en los primeros tiempos de la música tonal: "Nuestra atención ha sido atraída por el hecho de que, durante los oficios divinos de vísperas de Navidad, se omitió cantar el *Credo* de Nicea, y que se creyó oportuno cantar e introducir nuevos himnos desconocidos hasta el presente: semejante procedimiento arbitrario no puede tolerarse. En consecuencia, exigimos por la presente que en el futuro se tomen medidas para que, en las iglesias de nuestra ciudad, las cosas sean ordenadas correctamente, y que los nuevos himnos que todavía no están en uso no sean utilizados en los oficios divinos sin nuestro conocimiento y nuestra aprobación previa."

Un poco más tarde el control de la producción de los músicos ya no pasaba por un control estricto de la producción de música, sino por la libertad vigilada de los productores. Así, los conservatorios debían producir músicos de gran calidad, tras un entrenamiento muy selectivo. A partir del siglo xviii esto sustituye a la formación libre de los juglares y de los menestrales por apren-

dizaje local, como lo muestra esta conversación entre Burney y Piccini en 1771 a propósito del Conservatorio de San Onofio en Nápoles:

"Los muchachos son admitidos entre los 8 o 10 años y 20 años de edad. Cuando se reciben jóvenes, han de permanecer al menos ocho años [...] Cuando los muchachos están en el conservatorio desde hace varios años y no se les descubre ningún genio, se les rechaza para dejar su lugar a otros. Algunos son internos y pagan por su instrucción. Otros, una vez que han cubierto su tiempo, son seleccionados para enseñar al resto de los alumnos. Las únicas vacaciones en esas escuelas tienen lugar en otoño, y sólo duran unos pocos días. Durante el invierno, los jóvenes se levantan dos horas antes del amanecer, y realizan sus ejercicios, a excepción de una hora y media para la comida, hasta las ocho horas de la tarde. En la gran sala de ejercicios, había un "concierto holandés", es decir siete u ocho clavecines, algunos violines más y algunas voces trabajando piezas distintas en tonalidades diferentes. Otros niños estaban escribiendo en la misma habitación. Y eso que estaban en vacaciones; normalmente esa sala se encuentra mucho más llena"²³

podría creerse que el encierro en el conservatorio ha cambiado y que la libertad se ha instalado en el siglo XIX. No hay nada de eso. Ha durado tanto tiempo como la representación; para convencerse de ello, basta con leer este extracto de un informe de M. Charles L'Hôpital, inspector general de Instrucción pública, con fecha de 24 y 31 de octubre de 1931, por cuenta de la Comisión de Renovación de Estudios Musicales (1928-1931): "Y entonces, no piensen que en nuestra época, en la que nos hemos vuelto un poco más amplios de ideas y menos cargados de temores convencionales a resultas de la evolución general de los espíritus y las costumbres, no en lo que ella presenta de excesivo sino en lo que ofrece de más razonable, sería sumamente deseable que se aproximasen en más de una ocasión nuestros grupos de alumnos-maestros y alumnas-maestras para el ensayo y ejecución de verdaderas obras corales, es decir de *obras mix-*

²³ Charles Burney, *The present state of music in France and Italy*, aparecido en 1771; citado por O. Strunk, comp., *Source readings in music history*, p. 687.

tas, dejando bien claro que los estudios de detalle serán seguidos separadamente. Yo creo que con prudencia y vigilancia, dejando aparte, por supuesto, los casos en los que se presentara una contraindicación, lo cual bien podría suceder, esas reuniones cuyo solo principio hubiera amedrentado las imaginaciones hace una cuarentena de años, en nuestros días serían rápidamente aceptadas, por su atracción artística de una fuerza singular que no dejarían de ejercer sobre los ejecutantes y en torno a ellos."

Combinatorio armónico y desarrollo económico

La representación armónica ha creado un código al aceptar la combinatoria como base de su dinámica y como cuadro de su expansión. El orden de la música tonal, en efecto, no deja más que la libertad de expresarse en el interior de sus reglas. La armonía implica pues la combinatoria, la disposición de combinaciones de sonidos autorizados, hasta los más complejos, hasta los más abstractos, hasta los más largos. En economía política, esta dimensión combinatoria parece ausente; de hecho, si bien es cierto que no la encontramos muy a menudo en el discurso teórico mismo, está implícitamente presente en todos los momentos clave de la historia de las ciencias políticas y económicas de la representación.

Por una parte, en 1785, en el momento en que se anuncian las primeras reflexiones sobre la posibilidad de la representación política y del sistema electivo de decisión, Condorcet muestra la importancia esencial de la combinatoria en la selección de procedimientos coherentes. Lo esencial del debate sobre la elección entre diferentes procedimientos de voto remite a la clasificación de las combinaciones posibles y a los compromisos entre ellas.

Por otra parte, en la teoría de la representación política, la combinatoria está también en el análisis de las estrategias conflictuales: la teoría de los juegos, la confrontación y arbitraje de las combinaciones (discretas o continuas) de estrategias, son condición del compromiso en el desarrollo: antes de que comience la ejecución, el acorde sobre el *la* del oboe es un com-

promiso previo de los músicos de la orquesta, compromiso que el director impide después abandonar.

Así es posible, escuchando su música, interpretar el crecimiento de la economía europea y la economía política de los siglos XVIII y XIX, no ya como una incomprensible y milagrosa acumulación de valores, sino a partir de la idea de *combinatoria*: en efecto, al hacer posible la ciencia del siglo XVIII una combinatoria ampliada con los materiales disponibles, permitió explorar conjuntos ampliados y representarlos en términos simples. Así es posible explorar el campo abierto en todas sus dimensiones teóricas y materiales, permitiendo el crecimiento por combinación de elementos simples. Desde ese punto de vista, nos vemos llevados a lanzar la idea de que el descubrimiento teórico mayor del siglo XIX, desde el punto de vista del crecimiento económico, sería el discurso matemático que permite una representación combinatoria de la casi totalidad de las relaciones funcionales, a saber las descomposiciones en serie de Fourier en 1800. En efecto, en la medida en que toda función se puede descomponer en polinomio, todo ruido se puede descomponer en sonidos elementales y recomponer en grandes conjuntos de instrumentos. El capitalismo traduciría esta proposición así: "toda producción se puede descomponer en una sucesión de operaciones simples y recomponer en grandes fábricas"; la eficacia exigió durante un tiempo, el gigantismo y la división científica del trabajo.

Como en la música, la combinatoria está en el centro de la búsqueda de la formación del compromiso, de la armonía entre los intereses divergentes en la producción. Pero ella no es posible más que en el campo limitado de sonidos discretos o controlables. Más allá, deja su lugar a la estadística, a la macroeconomía y a la estocástica: la música ha mostrado, antes que la economía, que el crecimiento combinatorio estalla en la aleatoria y la estadística. La armonía, orden en el cambio, creadora de una forma de crecimiento, iba a producir las condiciones de su propia recusación. Esta música produce pues, ella misma, los procesos que, al alcanzar sus límites, destruyen sus códigos. Ahí también, la música es profética, y los límites del modo de producción representativo han sido experimentados por ella mucho

antes de aparecer en la producción material.

Igualmente, la aparición de las grandes orquestas y los límites de su crecimiento habrían ofrecido al sistema, si se hubiera querido comprenderlo, el anuncio premonitorio de su evolución: la orquesta, representación idealizada, en el campo del signo, de la economía armónica y del orden que implica el director, alcanza, ella también, los límites de funcionamiento de la producción armónica.

\ *La metáfora de la orquesta*

La representación de la música es un espectáculo total. Ella también permite ver; nada en ella es inocente. Cada elemento cumple incluso una función social y simbólica precisa: convencer de la racionalidad del mundo y de la necesidad de su organización. Siguiendo los principios del cambio, la orquesta en particular ha sido siempre figura esencial de poder. Asentada en el teatro griego, es por todas partes un atributo fundamental del control de la música por los dueños del orden social. En China, el emperador era el único en tener derecho a alinear a sus músicos en cuatro filas en cuadro, los señores importantes en tres lados, los ministros en dos y los nobles ordinarios en una sola fila.²⁴

La constitución de la orquesta y su organización son también figuras del poder en la economía industrial. Los músicos, anónimos y jerarquizados, en general asalariados, trabajadores productivos, ejecutan un algoritmo exterior, una "partitura", cuyo nombre es explícito: ella los reparte. Algunos de entre ellos, los escapados del anonimato, tienen ciertos grados de libertad. Son la imagen del trabajo programado en nuestra sociedad. Cada uno de ellos no produce más que un elemento del todo, sin valor en sí mismo. Durante mucho tiempo, el jefe que los dirige no es más que uno más de los músicos (Haydn dirigía con un violín o un arpa) o, como en las orquestas hindúes, es un elemento del espectáculo: "Para marcar la medida, golpea con los dedos sobre

Marina Scriabine, *Le langage musical*.

ambos lados de un tambor estrecho, y desempeñando esta función, su cabeza, sus hombros, sus brazos, sus muslos, en fin todas las partes de su cuerpo ejecutan movimientos sucesivos; y al mismo tiempo lanza sonidos inarticulados, animando así a los músicos con la voz y con el gesto."²⁵

El director no se vuelve necesario y explícito sino cuando se legitima por el crecimiento de las orquestas; él es primero ruido. Después, al cabo de un muy largo proceso de abstracción del poder de regulación, es simbolizado en signos abstractos. Hasta Beethoven incluso, las sinfonías eran ejecutadas por unos pocos músicos (23 ejecutantes para la 9a.),²⁶ y sin director. Pero la combinatoria implica el crecimiento, y el crecimiento implica al director. A partir de 1850, cuando el volumen del público y las dimensiones de las salas lo permiten, se ejecutarán las mismas obras con más de cien músicos, superfluamente. Berlioz, el "director organizador",²⁷ será uno de los primeros en subir al podio y hará, a partir de 1856, la teoría de ese poder. El director aparece ahí como la imagen del organizador legítimo y racional de una producción, cuya amplitud exige un coordinador, pero prohíbe que haga ningún ruido. Es así representación del poder económico supuestamente capaz de poner en práctica sin conflicto, en armonía, el programa de la historia trazado por el autor. La teoría elaborada por Berlioz es además, explícitamente, una teoría del poder; y bastaría con cambiar unas pocas palabras a ese texto para convertirlo en una pura teoría política: "La obligación para los ejecutantes de mirar a su director implica necesariamente para éste la obligación de dejarse ver bien por ellos. Debe, cualquiera que sea la disposición de la orquesta, bien sea en escalones o en un plano horizontal, arreglárselas para ser el centro de todos los rayos visuales. El director de orquesta necesita, para quedar elevado y bien a la vista, un estrado especial, tanto más elevado cuanto mayor sea el número de los ejecutan-

²⁵ Abbé J. Dubois, *Mœurs et institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*. París, 1825.

²⁶ Cf. el catálogo Kinsky.

²⁷ Berlioz, *Le chef d'orchestre, théorie de son art*. París, Imprenta de J. Clay, 1856, página 47.

tes y el espacio que ocupen. Que su pupitre no sea demasiado alto para que el atril que sostiene la partitura no oculte su cabeza: pues la expresión de su rostro tiene gran importancia en la influencia que ejerce, y si el director no existe para una orquesta que no sabe o no quiere mirarle, apenas existe ventaja alguna si no se le puede ver bien. En cuanto al empleo de un ruido cualquiera producido mediante los golpes de bastón del director sobre el atril, o de su pie sobre el estrado, no cabe sino condenarlo sin reservas. Es más que un medio inadecuado, es una barbaridad."²⁸

Esta idea de un jefe conductor de hombres, a la vez empresario y Estado, representación física del poder en el orden económico, no ha abandonado desde entonces el discurso sobre la música. La *Encyclopédie de la musique* de Lavignac y Laurencie (p. 2133) presenta así al director en 1913: "En resumen, el director de orquesta debe poseer las cualidades de un conductor de hombres, tarea siempre difícil, más particularmente delicada cuando se trata de artistas."

O también, más recientemente: "Los dictadores necesitan robots, pero los capitanes precisan marinos responsables. El jefe de ataque es el segundo al mando; los arcos izan las velas; quien dice timbalero dice timonel. Esto, dicho sea de paso, explica el fracaso de las 'orquestas sin director'; una buena tripulación sin capitán podrá en rigor navegar en las aguas territoriales de rutina; en alta mar, será preciso que alguien mande, pues siempre surge lo imprevisto, o bien habrá que navegar con una excesiva y enervante prudencia. Nuestro héroe, hay que esperarlo, será un capitán de la buena suerte: sabiendo beber como un cosaco y blasfemar como un carretero y temer a Dios a la manera de todos los mortales que no pierden la cabeza por ningún exceso de orgullo."²⁹

Por otra parte, ese jefe legítimo va a perder poco a poco sus atributos más visibles: el bastón se convierte en batuta e incluso desaparece. La necesidad del poder ya no tiene que ser establecida. El poder existe sin tener que imponerse, y la técnica de di-

²⁸ Berlioz, *op. cit.*

²⁹ Fred Goldbeck. *Le purfütül clwj d'orchestre*, París, PUF. 1951.

rección evoluciona desde la autoridad hacia la discreción.

La clase dirigente, burguesía industrial o élite burocrática, se identifica con el jefe, creador del orden necesario para evitar el caos en la producción. No tiene ojos sino para él. Él es la imagen que ella quiere transmitir a los otros y darse a sí misma. Pero todos los espectadores no pueden identificarse fácilmente con él, y su monólogo puede llegar a ser insoportable si la representación no puede proporcionar un campo más vasto para la identificación. Otras figuras son pues necesarias y, a mi juicio, podemos jugar con la idea de que ahí está el papel esencial del concierto en la representación: el director no está solo; un solista emerge como puesta en escena del individuo que se revela por encima de la muchedumbre. A pesar de su tarea local, puede hablar de igual a igual con el director y con todos los otros reunidos; puede dirigir, a su turno, todo el aparato social, mirar y controlar el mundo del que forma parte, representar su papel y dominar el conjunto, sin por ello aspirar a la pesada totalidad del poder. Permite al espectador no quedar ya reducido a tener que elegir entre la identificación con el anonimato de los músicos, o con la gloria del jefe.

GENEALOGÍA DE LA VEDETTE

Una vez establecido el código, las voces más fuertes son las que van a hacerse oír. El juego combinatorio de la música conducirá al crecimiento económico y a las contradicciones del capitalismo y el cambio aparecerá como lo que es: una máscara de la posesión y de la acumulación. Pues, haciendo entrar a la música en el cambio, la representación la somete a la competencia. Ella implica pues, inevitablemente, el desencadenamiento del proceso de selección y de concentración y la perennidad de aquellos que se adaptan mejor a las reglas de funcionamiento del sistema, y hace imposible el mantenimiento de un uso localizado y no jerarquizado de la música. La selección y el acceso de todos los consumidores a una misma música iban a provocar un proceso

de extensión de los mercados de ciertos músicos y la desaparición de otros. En la representación, la localización iba muy pronto a volverse incompatible con el cambio. La producción de gran mercado iba a imponerse, requiriendo, más tarde, la producción en serie cuando la reproducción fuese imposible. Si bien la vedette precede a la repetición, una y otra son, así, consecuencias de la entrada del dinero en la música. Despiadada, la lógica de la economía política acelera el proceso de comercialización de la música y la selección y el aislamiento del músico, enriqueciendo a las *vedettes*, es decir a aquellos que son "rentables", y conforme a las demandas de los consumidores solventes, produciendo un tipo nuevo de bien de consumo implicado en las reglas mismas del cambio competitivo: el *éxito*, cuyas características serán dictadas por la economía: brevedad (costo del trabajo reducido), renovación rápida (obsolescencia calculada), y universalidad (mercado amplio).

El siglo xix pondrá en vigor las condiciones técnicas de ese proceso: la vedette y el derecho de autor. El disco vendrá en el siglo xx a completar el proceso y a trastornar la red de la música. La genealogía de esos fenómenos es esencial. Deformación rechinante del lugar social del músico, giro del uso hacia el espectáculo en interés del cambio. Sin embargo, no todo es sencillo, y el proceso competitivo por sí solo no puede explicar los misterios de la celebridad. Aunque el músico deba plegarse a las reglas de la producción capitalista para ser entendido fácilmente, muy a menudo sabe hacer un doble juego y hacerse oír a pesar del comanditario. Pero cuando es sorprendido en flagrante delito de querer blasfemar, es destruido, o bien recuperado y travestido.

La genealogía de la vedette es una de las primeras manifestaciones de la desterritorialización de la representación, de la desreglamentación de la competencia en el espacio y luego, incluso, en el tiempo.

Genealogía del intérprete clásico

El star-system, desenlace de la competencia, comienza desde

mediados del siglo xix, cuando se constituye un repertorio, es decir, aproximadamente cuando, a partir de 1830, Liszt ejecuta en concierto la música de otros compositores contemporáneos y Mendelssohn la de Bach (en ocasión del centenario de la *Pasión según san Mateo* en 1829). Liszt dio así al repertorio una dimensión espacial y Mendelssohn una dimensión temporal. Esas dos dimensiones se vuelven necesarias para la extensión del mercado de la música, ya que no hay salida amplia sin sincretismo, ni universalismo. Al mismo tiempo, esta representación ratifica el nacimiento de un temor: la sociedad trata de reencontrar la música de los siglos pasados, presintiendo tal vez que sus propios sistemas de protección contra la violencia y de canalización del imaginario pierden su eficacia. Así, el proceso de emergencia de la vedette en la música clásica iba a arraigarse con la puesta en valor de un stock: el mercado se extiende no solamente con la creación de productos nuevos mejor adaptados a las necesidades, sino también con la extensión del número de quienes pueden consumir productos antiguos. Como si los proletarios que accedían a la música quisieran revivir el poder pasado de los señores y el ersatz del espectáculo de los burgueses.

El modo de financiamiento de la música iba entonces a voltearse completamente, haciendo de los editores suplentes parciales de los mecenas. Interesados en la producción de nuevas obras, aceptan el riesgo de comanditarlo para el mercado en expansión rápida de los intérpretes aficionados. La burguesía, incapaz de pagarse una orquesta a domicilio, ofrece un piano a sus hijos. Hace falta también una producción que ejecutar. Las obras con pocos instrumentos, o su adaptación, conquistan la preferencia de los editores.

La amplitud del repertorio para piano en el siglo XIX va ligada sin duda al lugar que ocupa este instrumento en los salones burgueses del siglo xix, como medio de trato social, de imitación de los salones parisienses y de las cortes. El poder continúa dirigiéndose al músico con altivez. Pero el tono no es ya el de la nobleza sino el del tendero: "Con un poco de habilidad y sin comprometerme personalmente, he logrado por fin la conquista de esa 'altiva belleza', Beethoven [...] Me he puesto de acuerdo

con él para tomar tres cuartetos, una sinfonía, una obertura, un concierto para violín, muy hermoso y que, a petición mía, va a adaptar para piano, con o sin claves adicionales, y un concierto para piano, todo por 200 libras esterlinas. Sin embargo no poseemos los derechos más que para el imperio británico. Un correo partió hoy mismo para Londres llevando dos o tres de los artículos mencionados. Él mismo se encargará de adaptar el concierto para violín y lo enviará en cuanto pueda. Los cuartetos y el resto, puede usted confiarlos a Cramer o a alguien igual de espabilado que los adapte para piano. La *Sinfonía* y la *Obertura* (la *IV* y *Coriolanó*) son notables, creo pues que he hecho un buen negocio. ¿Qué le parece? Le he aconsejado escribir dos sonatas y una fantasía para piano, que remitirá a nuestra casa por 60 libras (observará usted que he tratado en libras y no en guineas). En resumen, ha prometido no tratar con ninguna otra persona fuera de mí en todos los dominios británicos. A medida que reciba sus composiciones, le pagará usted la suma proporcional. Le recuerdo que él considera que el conjunto consiste en seis artículos, tres cuartetos, una sinfonía, una obertura, un concierto para piano, un concierto para violín y la adaptación de dicho concierto, por los cuales debe recibir 200 libras."³⁰

Nadie vivió más que Mozart la inseguridad del músico empresario, víctima de la despiadada censura económica a todo lo largo de su vida, uno de los primeros prisioneros del dinero abstracto, anónimo, del dinero vestido de negro.

Pocos meses antes de su muerte, escribía aún:³¹ "En vez de pagar mis deudas, ¡sigo pidiendo dinero! [...] A causa de mi enfermedad, no he podido ganar dinero. Pero debo añadir que a pesar de mi estado lastimoso, he decidido dar conciertos por suscripción en mi casa para poder hacer frente al menos a mis gastos cotidianos, porque estaba absolutamente convencido de tu ayuda amistosa. Pero hasta eso ha fallado. El destino está tan puesto contra mí -de hecho, únicamente en Viena- que ni siquiera cuando pongo todo de mi parte consigo ganar dinero."

³⁰ Carta de Muzio Clementi, editor de música londinense, escrita en 1807 a su socio (citado en *Lellers o' composem, on. cit.*, p. 65).

³¹ Carta a Puchberg.

"Hace quince días, envié mi lista a los abonados eventuales, y hasta este momento no he recibido más que una sola respuesta, ¡la del barón Van Swieten!"

Mozart murió pocos meses más tarde. Su fortuna asciende a 60 florines, al decir de Constance.³² Deja 3 mil florines de deudas (de las cuales mil se le deben a Puchberg). El barón Van Swieten pagará el entierro más barato posible. Constance, antes de volverse a casar, logrará vender ocho manuscritos por 800 ducados al rey de Prusia.

Así pues resulta casi imposible hacer oír su música sin primero ser rentable, es decir sin escribir obras comerciales conocidas por la burguesía. Para triunfar, un músico debe primero atraer al público como intérprete: la representación prima sobre la composición y la condiciona. No hay más compositores autorizados que los intérpretes de éxito de obras ajenas. Lo espectacular, la hazaña, están en las candilejas. Hay que venderse para tener derecho a crear. Chopin que, al contrario de Liszt, vivió de sus lecciones mucho más que de sus raros conciertos, había analizado este proceso muy lúcidamente: "Actualmente, he renunciado a mis esperanzas ilusorias, y debo pensar en hacerme un lugar en el mundo en tanto que pianista, y dejar para más tarde más elevadas ambiciones artísticas. Hay muchos alumnos talentosos del Conservatorio de París que aguardan impacientemente a que sus óperas sean representadas, sus sinfonías o sus cantatas. Por el momento, sólo Cherubini y Lesueur han logrado ser conocidos, en el papel [...] En Alemania, yo ya soy conocido como pianista. Algunos periódicos hablan de mis conciertos manifestando la esperanza de verme ocupar un lugar entre los virtuosos del instrumento. Hoy día, tengo oportunidades incomparables. ¿Por qué no aprovecharlas? [...] Ries obtuvo más fácilmente sus laureles por su *Braut* en Berlín y Frankfurt porque ya era conocido como pianista. ¿Cuánto tiempo Spohr fue conocido tan sólo como violinista antes de escribir *Jossonda*, *Faust*, etcétera?"

En la misma fecha Wagner pone por escrito su irritación ante el creciente espacio ocupado por los intérpretes:

"Toda composición musical debe resignarse, para tener su parte de los sufragios públicos, a servir de instrumento y de pretexto a las experiencias caprichosas de los ejecutantes... El músico que quiere, hoy día, conquistar la simpatía de las masas, está obligado a tomar como punto de partida ese amor propio intratable de los virtuosos, y a conciliar con semejante servidumbre los milagros que se esperan de su genio... Es sobre todo en la profesión del canto donde el abuso que señalamos ha conseguido un imperio pernicioso."³³

"Yo toco muy bien el piano -escribía Bizet a un compositor belga no identificado-, pero vivo mal, pues nada en el mundo podría decidirme a hacerme escuchar del público. ¡Encuentro odioso ese oficio de ejecutante! Aunque es una repugnancia ridícula que me cuesta 15 mil francos al año. Me hago escuchar algunas veces donde la princesa Mathilde y en algunas casas en las que los artistas son amigos y no empleados."³⁴

El siglo xix fue el período más floreciente para los conciertos. *Le Ménestrel*, periódico musical de la época, no deja de repetir que le es imposible señalar todos los conciertos por ser tan numerosos. El problema del trabajo no se les plantea a los músicos, lo que más tarde explicará su oposición a los discos. Los virtuosos (Paganini, Gottschalk, Liszt) logran elevadas retribuciones, en general fijas, pero que podían ser proporcionales, al menos en parte, a la recaudación. Esas "vedettes" trabajaban mucho: en 1844, Liszt dará, en quince días, seis conciertos en Lyon. Gottschalk daba entre 70 y 80 conciertos por año.

Pero, con el tiempo, la relación entre el intérprete y la obra iba a modificarse. En la época en que Chopin escribe, el número de intérpretes profesionales todavía es reducido, y su mercado estrecho; los viajes toman tiempo y una gira deja al artista tiempo suficiente para conocer a su público y para escribir. El público, que jamás escuchará más que una o dos interpretaciones de cada obra, no estandariza sus criterios de elección. Hoy, el proceso ha evolucionado mucho. La representación musical ha seleccionado en el

³³ R. Wagner, "Du métier de virtuose", artículo de la *Revue et Gazette Musicale*, 18 de octubre de 1840.

³⁴ En Mina Curtís, *Bizet et son temps*, París, 1961.

inmenso stock legado por los siglos precedentes, el cual, en parte muy reducida, todavía está en vías de constituirse. Músicos muy conocidos durante su vida han desaparecido. Otros menos conocidos han sobrevivido. Otros más reaparecen al ritmo de las modas. Algunos intérpretes han representado el papel de memorias, transmitiendo la interpretación y la técnica, intermediarios en la música, actores de una obra que no han escrito, guardianes de museo, hasta la mutación de la grabación, la repetición.

Pero, de hecho, la vedette nace sobre todo con la entrada de la música popular en el campo de la mercancía. Su evolución desarrollaría realmente una economía de la representación, y exigiría la garantía de una remuneración, un valor de cambio de la producción popular, olvidada por los creadores de los derechos de autor.

Genealogía de la vedette popular

El proceso de selección y de emergencia de las vedettes en la canción popular en los siglos xvm y xix remite a la misma dinámica de centralización musical, cultural y económica. Hasta entonces, la canción popular se expresa esencialmente en la calle, dominio tradicional de los juglares. Su entrada en el mercado y la competencia supone su reclusión y su tarificación, primero en los cabarets y después en los cafés-concierto. A partir de mediados del siglo xix, el corazón de la economía de la música estará en esas salas, fuente esencial del cambio, luego de la ganancia, remplazando poco a poco a los otros lugares de expresión musical, cuya capacidad para realizar el valor comercial es insuficiente.

El músico cantante ha dejado poco a poco de ser también acróbata. La división del trabajo ha hecho su obra y, a partir del siglo xvn y sobre todo del xvm, los dos oficios se separan completamente. La acrobacia se limita al circo, como casi todos los espectáculos del cuerpo. El músico popular busca otras salidas para su trabajo. La edición de canciones podría ser una. Pero, por una parte, antes del siglo xvm, la música popular es objeto de muy pocas ediciones, teniendo en cuenta su reducido mercado. Las únicas ediciones que existen son aquellas distribuidos

por los buhoneros, único canal de difusión posible entre el pueblo, al que el derecho de reunión está severamente limitado. Por otra parte, las imitaciones no son perseguidas sino cuando se trata de "obras dramáticas" y no en el caso de las canciones.

Así pues, la invención musical es prácticamente nula y se trata esencialmente de textos para cantar sobre algunos "timbres", o aires populares, inscritos en la memoria social como un residuo de la ritualización musical. En 1811, encontramos en el repertorio *La cié du caveau*, 2 350 títulos listados pero poco utilizados.

Ni la ley de 1791, ni el Código penal de 1810 protegen a esas obras, consideradas como desdeñables, indignas de protección. Sin embargo ese género de expresión es severamente controlado para evitar que las canciones se conviertan en vehículos de subversión. A causa de los privilegios de edición, "se prohíbe al cantante hacer imprimir ninguna cosa en su nombre" y "las canciones no pueden ser impresas más que por un librero editor". Pero la policía nunca ha podido garantizar la aplicación de la ley, y circulan numerosas canciones editadas clandestinamente: el monopolio musical fue uno de los primeros destruidos por el pueblo, antes que atacase a los otros. Para controlar esas publicaciones, muy peligrosas para el orden y la economía, ciertos editores del siglo xvm se propusieron otorgar un estatuto al cantante callejero, como antes se lo habían dado al buhonero. De esta manera se hubiera podido seleccionar cierto número de cantantes debidamente autorizados, y por consiguiente instituir el corporativismo, controlar aquello que no puede entrar en el modo de producción capitalista. En ausencia de este estatuto, la policía vigila ya a esos cantantes. Ruidosos, subversivos, en su vagabundeo suelen propalar noticias que el poder desea ocultar al pueblo. En un informe policiaco de 1751 se lee:

*"La mayoría de esa gente sin ninguna autorización, como pordioseros y mujeres y muchachas de mala vida, se dedican a cantar, a hacer contorsiones en las calles y, algunas veces ahogados de bebida, se exponen a la irrisión del público y añaden a menudo lo que no está en la canción."*³⁵

³⁵ Documento citado por Patrice Coirault en *Fnmatim de nos chansons folkloriques* (manuscrito 22 116 de la B.N.).

El siglo xix desalojaría poco a poco a esos músicos. Ya no se podrá hacer música más que en la representación con tarifas establecidas, es decir en una sala de conciertos. Todos los argumentos son buenos para destruir a esos cantantes. E. Fétis, director de la *Revue Musicale*, que en el siglo XIX desempeñó un papel importante en ese ordenamiento de la música popular, escribía en 1835:

"Bajo el gobierno de la Restauración, se acusaba a los tocadores de organillos de tener vergonzosas relaciones con la policía política del reino; se suponía que les pagaban para que se aposantaran ante los lugares que querían espiar."³⁶

Este artículo proporciona interesantes datos acerca de la situación de los músicos callejeros a principios del siglo xix. La policía los tolera apenas y las ciudades les son cada vez más prohibidas bajo pretexto de robos cometidos. El repertorio es escaso y los aires muy poco diversificados (aire de *Cadet Roussel* o de *Fanchon*), con el objeto de que puedan ser aprendidos de memoria por un público sin conocimientos musicales. Los cantantes venden el libreto con las letras a 10 céntimos. Las canciones populares eran, por lo tanto, de una gran pobreza musical. Entre los instrumentos utilizados que cita Fétis, predominan el organillo, más o menos bien afinado, los órganos de Alemania, con pequeños autómatas que bailan en un pequeño escenario, y el piano de manivela. El automatismo de estos instrumentos remite al carácter muy limitado del repertorio musical utilizado. El clarinete es esencialmente el instrumento de los ciegos (junto con sus perritos). Hallamos igualmente algunos tocadores de chirimía. El violín ocupa un gran lugar, junto con algunas arpas. Fétis señala que lo que él llama "la aristocracia de los cantantes callejeros", los italianos que se acompañan con la guitarra y cantan caravinas, son poco apreciados por el público.

Y concluye: *"El gobierno podría mejorar mucho la música de las calles de París, adquirir una gran influencia en la dirección de los placeres morales que procuran al público los músicos ambulantes. Ése sería su deber. Mediante muy bajas retribu-*

³⁶ *Revue Musicale*, núm. 37. 1835.

ciones, tendría a sueldo un número considerable de músicos provistos de instrumentos siempre afinados y que sólo ejecutarían buenas músicas. Los cantantes, dotados de voces varoniles y potentes, no harían escuchar al pueblo más que himnos patrióticos y canciones cuyas letras, severamente castas, celebrarían las nobles virtudes y las acciones generosas de las que posee el sentimiento natural. En lugar de cantar la embriaguez del vino y la voluptuosidad de las pasiones brutales, se le ponderaría el amor al trabajo, la sobriedad, la economía, la caridad y, por encima de todo, el amor a la humanidad." He ahí lo que querían hacer de la música popular en 1835. Todo está dicho: la estética como control político, el manejo de la música popular para imponer normas sociales.

En 1834, una ley organiza la profesión y realiza el proyecto de los editores del siglo xvm; exige a los cantantes callejeros que porten una medalla, medio de control y limitación de su número. Un poco más tarde, cuando ya habían conseguido el reconocimiento de sus derechos de propiedad sobre la venta y representación de sus canciones, los editores y los autores utilizaron a los cantantes callejeros como corredores, representantes de comercio: ya no venderían simples textos, sino "pequeños formatos", ediciones populares en las que se incluye la letra y la línea de la canción. La melodía puede entonces diversificarse, y la representación deja de insertarse solamente en la fiesta para convertirse en un modo de venta de un objeto inmaterial, lo que vendrá a ser definitivamente con el disco. A mediodía, en las fábricas, se canta, partitura en mano, bajo la dirección de un músico callejero. Ésta llegará a ser la distracción favorita de las modistillas,³⁷ de las que tantos cuplés, reveladores del mercado, celebrarán las virtudes. Es así como la canción callejera devuelve a quienes la compran su imagen idealizada. El "pequeño formato", soporte del intercambio comercial en la representación localizada, seguirá siendo durante mucho tiempo el único producto comercial de la música popular. Será el origen de toda una industria. Así, en 1891, se creará el periódico *Gil Blas ¡Ilustré*, que

³⁷ Cf. Coulonges, *La chaman en son temps*, EFR, 1969.

publica en cada número semanal el texto y la línea melódica de una canción ilustrada.

Pero la canción de la calle no puede permitir el desarrollo de la vedette ni del gran mercado: el lugar cambiante de la audición impide constituir un mercado estable para los cantantes competidores. La novedad que hará nacer verdaderamente la industria de la música será la reclusión de la música popular en los cafés-concierto y en los cabarets. A partir de 1813, algunos "*hommes d'esprit*" > se reúnen los días 20 de cada mes en el Caveau de la rue de Montorgueil. Durante la comida, cada uno debe cantar una canción compuesta por él. El propietario del cabaret, M. Baleine, alquilaba sus gabinetes privados a burgueses deseosos de escuchar a tales *chansonniers*. Estas asociaciones entre cantantes y cabareteros se multiplicaron y muy pronto llegaron al público burgués. Paralelamente se desarrollaron las *goguettes*, asociaciones de obreros poetas, cantantes del pueblo. Se las encuentra particularmente en París y sus alrededores. ("La Ménagerie", "Les Infernaux", "Les Bons Enfants", "La Camaraderie"...). Pero, si bien la sátira del Caveau es inocente, las canciones de las *goguettes* muy pronto huelen a pólvora. Así, en "La Ménagerie", C. Gille cumplirá seis meses de cárcel bajo Luis Felipe, y sus compañeros caerán en las barricadas de 1848. Las canciones creadas en estas *goguettes* serán en lo sucesivo un fermento político muy importante, difundidas por toda Francia por los vendedores ambulantes. Una de las *goguettes* más conocidas, "La lice chansonnier", permanecerá abierta durante el Segundo Imperio, sin dejar jamás de enarbolar en su entrada la escarapela tricolor.

Al estar reservado el derecho de reunión a los consumidores solventes, nuevos modos de difusión de la música popular se institucionalizan. Los legisladores del Segundo Imperio, habiendo comprendido este peligro, prohibieron algunas de esas representaciones, con el pretexto de controlar el derecho de reunión. A partir de esta época, burgueses y obreros escucharán canciones en las salas de espectáculos, los cafés-concierto y los cabarets. La canción, que hasta entonces ocupaba un lugar esencial en la vida privada, se convierte ahora en espectáculo. Como para la música culta, pero un siglo más tarde, la representación se ins-

tituye contra lo vivido. De forma mucho más imprecisa sin embargo, ya que el silencio no es de rigor: la representación de música popular no suprime ni la fiesta ni la amenaza de subversión. El café-concierto, en donde el cantante es remunerado en tanto que tal, nace en 1846 cuando el "Café des Aveugles" da sus primeros "conciertos" de música popular. Situados sobre un estrado sostenido por dos toneles, los cantantes no eran retribuidos por la dirección del establecimiento: hacían la colecta, vendían ejemplares de sus canciones y cantaban entre las mesas. La representación queda así mezclada con la vida. Así, los derechos de autor sobre las obras representadas eran percibidos directamente por los autores, cuando éstos se hallaban presentes. Si no, ninguna garantía existía. El café-concierto, concebido por el burgués, se convierte, bajo el Segundo Imperio, en una kermesse popular y se transforma en "*caf cong*" fen *Viens poupoule*: El sábado por la noche después del trabajo, el obrero parisino dice como postre a su mujer: "Te invito al café-concierto)".³⁸ La moda del *caf cong* provino, por una parte, de artistas o compositores de talento, pero por otra parte muy importante de la libertad de comportamiento que allí se podía disfrutar (fumar y beber estaban permitidos) y de lo módico de los precios de los asientos, cuando no había entrada libre.

/ El enclaustramiento se canaliza en la fiesta y la representación queda como lugar y pretexto para la circulación de las ideas. A partir de 1850, los "*caf cong*" se multiplican. En 1870 ya hay más de cien en París, y la trampa de la selección comercial se cierra definitivamente sobre la música popular. Los *chansonniers* modelan sus textos según su público y los papeles se precisan. Se da el éxito de los actores de carácter (Polin, Dramem, luego, en sus comienzos, Maurice Chevalier...) y de las canciones melodramáticas, "en las que la madre soltera, el burgués corrupto, el soldado sacrificado, el trabajador honesto, el marinero entre las olas, el seductor infame y borracho, unas veces el tirano y otras veces la víctima, ocupan un gran lugar" (G. Coulonges). A partir de 1900, los cantantes se diferencian

Cf. Coulonges, *op. cit.*

por su género estereotipado (cómico veterano, viejo hermoso, cantante de gran voz), se remiten al gusto del público. Se oyen también canciones políticas: las canciones patrióticas después de la guerra de 1870 y hacia 1886-1887 dejan su lugar, durante la gran crisis económica de 1890-1910, a cuplés socializantes y francamente anarquistas.

Una variedad del *caf cong*, los *cabarets*, intentan por el contrario organizar la comercialización de canciones de calidad. En 1881 se funda el "Chat noir" de Rodolphe Salis en el que encontramos a Maurice Donay y Jean Richepin. Igualmente es en el cabaret donde se cantarán las canciones de Pottier (cuyas obras no serán editadas hasta el año de su muerte, 1887), de J.-B. Clément y de Nadeau (sin duda el principal autor de canciones del siglo xix). Es del cabaret de donde saldrá *Temps de censes*, para ser difundida seguidamente por los cafés-concierto. Numerosas canciones de cabaret se convierten posteriormente en éxitos del *caf cong*. La clientela no es la misma: la del café-concierto es el pueblo, la del cabaret es la "bohemia" estudiantil o burguesa. La burguesía criticará mucho más al café-concierto, "lugar de desenfreno" del pueblo, que al cabaret: "La canción propiamente dicha, depositaría del verbo esencial en el viejo fondo de nuestro carácter nacional, la canción popular, expresión del genio familiar de Francia, ha caído, en los cafés-concierto, al último grado de la estupidez licenciada. Los labios más finos han prestado su gracia audaz a esta degradación, que se habría consumado hoy, a pesar del venerable Caveau, si ustedes y sus amigos, los poetas cantantes de Montmartre y del "Chat noir" no hubieran regenerado triunfalmente la alegría parisina que renace a lo lejos", escribirá Sully Prud'homme en su carta-prefacio a las *Nouvelles chansons* de Maurice Boukay, por verdadero nombre M. Couyba, cuyas "canciones rojas" no le impidieron llegar a ministro de Comercio de M. Caillaux en 1911 (mostrando así, si eso fuese todavía necesario, las relaciones institucionales de la música con el dinero).

La vedette aparece con el *caf cong*, gracias a las giras que crean un mercado ampliado en las provincias. La primera entre ellas fue, sin duda, hacia 1865, Thérèse (con su "mujer barbuda").

De esa época datan igualmente los "éxitos", que entonces se llamaban "*scie*". Las vedettes perciben elevados emolumentos y el ejercicio del arte popular se convierte bruscamente en un medio de hacer fortuna. Paulus acumula una fortuna colosal antes de hundirse en la miseria. Esta riqueza es fuertemente criticada por la burguesía industrial y por la élite intelectual, que se escandaliza de esas ganancias, y no frecuenta los cafés-concierto más allá de los bastidores y los camerinos. El mundo obrero ve en ello, por el contrario, la posibilidad de soñar con una promoción social. Desde esa época, la promoción social y el *star-system* quedan profundamente entremezclados: la imagen de aquel miembro del grupo que ha triunfado es un formidable instrumento de orden social, de esperanza al mismo tiempo que de sumisión, de iniciativa al mismo tiempo que de aceptación.

Junto a la vedette, nace todo un conjunto de profesiones (director, maquinista, administrador) y lá claque, cuyo papel es entonces muy importante: cuando la representación emerge como forma nueva de relación con la música, hay que producir también la demanda, orientar al espectador, enseñarle su papel. La claque está ahí para eso. No desaparecerá sino cuando la educación del público se haya consumado, y cuando la demanda de representación se haya establecido.

La economía de la representación

Si la representación comercial surge en Inglaterra en el siglo xvi, es en el xix y en Francia donde se organiza el proceso de control de su comercialización generalizada. En efecto, el derecho de propiedad sobre la representación estaba reservado hasta entonces a los músicos de las cortes y los salones. Fuera de las "obras dramáticas", la interpretación no conlleva ninguna remuneración para los autores. Los autores de canciones no eran pagados más que como intérpretes o por la venta directa de sus partituras. La idea de una remuneración por la representación de sus obras encontró grandes dificultades para abrirse camino. Por una parte porque, teniendo en cuenta la falta de un mercado po-

pular, resultaba muy débil; por otra parte porque, para la música popular, la contabilización de las representaciones en las calles era imposible; y en fin porque, durante largo tiempo, el juez no quiso aceptar llamar "obra" a lo que no era más que una línea melódica con palabras cambiantes. Fue preciso pues esperar al enclaustramiento bajo techo de la música popular para que naciera un mercado, y para que los autores crearan por fin una institución capaz de representarlos y obtener su remuneración. El café-concierto viene a dar un valor de cambio a esta música, que seguidamente reconocen los jueces, al igual que los legisladores.

La anécdota revela aquí muy claramente una fractura, el nacimiento de un consumo popular de ocio comercial: E. Bourget, P. Henrion y V. Parizot asisten, en el "*Café cong' des Ambassadeurs*", a un espectáculo en el que escuchan una canción del primero y un sketch de los segundos. Terminada la representación, se niegan a pagar la cuenta, reclamando la aplicación de la ley de 1791 a esas "obras": "Ustedes utilizan nuestro trabajo sin pagarnos, no hay ninguna razón para que nosotros paguemos su servicio." El tribunal de primera instancia da su fallo el 3 de agosto de 1848, sentencia confirmada por la corte de apelación el 26 de marzo de 1849 y aplica la ley de 1793 a toda obra musical.³⁹

El 11 de febrero de 1850, los tres hombres, asociados con el editor Jules Colombier que había costado los gastos del proceso, fundan el Sindicato de Autores, Compositores y Editores de Música (SACEM), primera institución mundial de este tipo. Su función es exigir, en nombre de los autores y editores, el pago de los derechos de autor por toda ejecución de una obra, cualquiera que sea su importancia.

³⁹ "Considerando que la ley no mide la protección de acuerdo a la longitud de las producciones, que sus disposiciones son generales; que tienen por objeto y por finalidad conservar el derecho del hombre sobre su pensamiento y recompensar los trabajos que honran la inteligencia... que ese principio merece tanto más respeto que una propiedad, que el juez podría, a tono de su capricho, y según la apreciación del momento, reconocer o negar, dejaría en realidad de ser una propiedad, y que por otra parte la facultad conferida a los tribunales de tomar como regla de decisión las dimensiones de la obra usurpada conduciría a la más escandalosa injusticia", cf. París, 11 de abril de 1853, D. 53.2.130.

Esto es resentido por la burguesía como un atentado a sus privilegios: ella era la única, hasta entonces, con derecho a mantener relaciones financieras con la música. El dinero era su reino. El pueblo no podía tener otra cosa que una música callejera que, por lo tanto, "no vale nada". La prensa especializada en música no hizo nada para dar a conocer la nueva institución. La reacción va desde el silencio de la *Revue musicale* hasta el desprecio de *La France musicale* manifestado de esta manera:

"Veamos qué hay de nuevo. Acaba de formarse una agencia para la percepción de los derechos de los autores, compositores y editores de música. El señor P. Heinrichs (sic) ha sido el inventor de esta nueva industria cuya finalidad es simplemente la de percibir o hacer percibir derechos por las romanzas, arietas, cancioncillas, popurrís al uso en los salones y en los conciertos. Así, de ahora en adelante, ya no podremos cantar una romanza sin vernos expuestos a ser arrestados por atentado contra la propiedad [...] ¿Es posible que hombres serios empleen su tiempo en semejantes tonterías? ¡Vamos! En un momento en el que hay que proclamar bien alto la libertad de prensa, en que el arte debe entrar en el corazón de las masas por la devoción y sobre todo por el desinterés, ¿se les ocurre plantear una cuestión tan pueril como ridícula! Hacer pagar impuestos a los cantantes de romanzas... En verdad que nunca se había llevado tan lejos la falta de sentido común. Si ese proyecto pudiera tener éxito, lo combatiríamos hasta aniquilarlo. Hagan óperas, sinfonías, en una palabra obras que dejen rastro, y nadie negará sus derechos; pero, querer gravar las cancioncillas y las romanzas, ¡es el colmo del absurdo!"⁴⁰

La SACEM da un "valor", en el sentido burgués de la palabra, a la música del pueblo. Según algunos, Napoleón III habría aceptado la creación de la SACEM para agradecer a los compositores de canciones la ayuda que éstos le proporcionaron. Esta interpretación me parece muy difícil de admitir, cuando sabemos que, en los primeros años de su reinado, impuso una legislación muy restrictiva sobre la representación, y que los cafés-concierto fue-

ron durante largo tiempo republicanos. De hecho, la creación de la SACEM parece inofensiva (pues se ocupaba de cancioncillas) y garantizaba, en el espíritu del capitalismo francés de la época, el respeto al derecho de propiedad de todos.

De este modo se abre un verdadero mercado económico para una música representada. Un mercado que va a crear obras, pues los editores, interesados así directamente en el desarrollo de la representación musical de una obra, se convierten en sus promotores. Alientan el financiamiento, la formación de intérpretes para rentabilizar una canción al representarla. Crean incluso "cursos" en los que un pianista permanente hace repetir las novedades a los intérpretes que a continuación van a promoverlas.

Francia es así uno de los primeros países en donde los derechos de autor sobre la reproducción escrita y la representación de toda música son protegidos. Desde la Revolución, el derecho, reconocido primeramente por el juez más próximo de la evolución económica, lo fue más tarde por la ley: "El autor de una obra del espíritu disfruta sobre esa obra, *por el solo hecho de su creación*, de un derecho de propiedad."⁴¹

Hoy día toda representación pública, es decir, no gratuita y fuera del círculo de la familia, sin el consentimiento del autor o de su representante, es ilícita. Autorizada, aporta una remuneración al autor independientemente de otros costos (salario del artista ejecutante, remuneración del editor, contribuciones), aún en el caso de espectáculos gratuitos o deficitarios.

En Estados Unidos, donde el capitalismo ha adoptado formas diferentes, el derecho de autor sobre la representación no se ha instituido en tanto que tal, y el músico se encuentra en una posición más débil frente al capital. En todos sus aspectos, la protección del derecho de autor es menos fuerte. La Copyright Office lleva a cabo parte de las tareas de la SACEM para proteger la propiedad, pero numerosas empresas competidoras aseguran la valorización del patrimonio, acaparando los derechos de representación. La representación no está sometida al pago de impuestos más que cuando es de pago y tiene fines lucrativos, lo cual per-

mite todas las fantasías, siendo la definición de "fin lucrativo" sumamente delicada. Por otra parte, cuando un autor trabaja sobre pedido, pierde su derecho de propiedad en beneficio del comanditario que puede, en lo sucesivo, hacer representar la obra como mejor le parezca.

En la URSS, la protección de los autores es muy débil: los derechos percibidos son bajos y cuando "los intereses del país lo justifican" no se pagan derechos en absoluto. La legislación sobre el derecho de autor ha sido ligeramente modificada por la ratificación de la Convención universal en 1974, que amplía el derecho de sucesión en la URSS puesto que antes de ella sólo reconocía un derecho *post mortem* de veinticinco años a los herederos.

La economía de la representación musical depende de la eficacia de las sociedades de autores en la detección de las representaciones. Ningún autor puede gestionar por sí solo la remuneración de su producción, debido a la multitud de puntos de ejecución posibles. Al contrario, ningún organizador de espectáculos podría tratar directamente con todos los autores y compositores, cuyos repertorios quiera utilizar para orquestas o discos. Las sociedades de autores son pues un sustituto necesario para el mercado en donde se operan esas transacciones. Tienen la misión de percibir los derechos sobre la representación pública de las obras de su repertorio (aproximadamente unos tres millones de obras en Francia). Su acción se ejerce en los establecimientos de espectáculos, ante los organismos de radiodifusión y de televisión, así como en los salones de baile, en los juke-boxes, en las tiendas, las ferias... El dominio que abarca es vastísimo (hay en Francia más de 180 mil sesiones de baile por año), y semejante institución exige enormes medios de control. Toda representación debe someterse a autorización previa. La SACEM dispone además de la lista de todas las salas de concierto que deben remitir su programa, con lo que el control es relativamente sencillo. Toda orquesta debe también proporcionar la lista de las obras ejecutadas. Los derechos pagados dependen de la naturaleza del establecimiento. Aquellos para los que la música desempeña un papel esencial deben pagar proporcionalmente a sus ingresos. Aquellos para quienes la música representa un papel se-

cundario pagan una tarifa establecida según el volumen real de utilización de la música (superficie, frecuentación del establecimiento...). La tarifa es independiente de la notoriedad del autor y de la calidad de la obra. El reparto de los derechos previstos se hace en Francia sobre la base teórica de un tercio al compositor, un tercio al autor y un tercio al editor.⁴²

El autor no se halla en una situación de asalariado en ningún país. Se han hecho numerosos intentos por crear sociedades para las que trabajarían músicos asalariados. Esas sociedades compran obras a músicos y los remuneran según tarifas establecidas, y a continuación tratan de explotar dichas obras. De hecho, semejante organización supone la posibilidad para la empresa de vender la música, es decir de hacer la promoción y percibir los derechos. Ahora bien, los consumidores de música están muy dispersos, y su control no está al alcance de una empresa. Así, para rentabilizar la producción de la representación, haría falta una infraestructura muy considerable, que la representación por sí sola no justifica. Por eso, todos esos intentos se han visto rematados por un fracaso. Los únicos casos de músicos asalariados son los compositores de música para películas que a menudo reciben, en el momento de entregar el trabajo ordenado, una suma a tanto alzado, como adelanto de los ingresos futuros, pero la tasa de esos derechos es tan baja que rara vez supera a aquel adelanto. En resumen, ya que los reproductores de las obras tienen interés en que los autores sean correctamente remunerados, para que esas obras puedan acceder a un mercado, el capitalismo deja al creador la ficción jurídica de la propiedad de su obra y le garantiza una remuneración frecuentemente considerable por su uso.

Así, en los países en donde mejor protegido se halla, el autor está en la situación de un detentador de patrimonio que confía su administración a una empresa especializada, delegándole el conjunto de sus derechos, para obtener beneficios. En la economía de la representación, la ganancia depende de la capacidad de una

⁴² Para la reproducción mecánica, en general el editor recibe el 50% y los creadores intelectuales otro 50%. Eso revela, como veremos, que la relación de fuerzas entre las diferentes partes se ha modificado con la irrupción de los medios de reproducción mecánica.

innovación para producir valor; la remuneración del autor de la innovación puede entonces ser función del número de valorizaciones de su innovación, es decir del número de representaciones de su obra. Semejante proceso existe en numerosos sectores, cuando el creador, el matrizador, es identificable. Así los primeros tiempos del automóvil se caracterizan por las firmas de constructores y carroceros que producían modelos en número limitado, y eran remunerados según el principio del derecho de autor. El autor se sitúa así por encima del proceso capitalista y su trabajo es remunerado como una renta.

La mercancía producida se convierte en seguida en objeto de un espectáculo. Desde el siglo xvm, la música convertida en mercancía anunciaba el futuro papel de todas las mercancías en la representación: un espectáculo ante personas silenciosas. Las mercancías hablan, a quienes compran el espectáculo, de su orden, de su gloria. A partir de su representación, el uso es destruido en el cambio. El espectáculo comenzó en el siglo xvm y la música nos mostrará más adelante que quizá se haya convertido en una forma superada del capitalismo: pues la economía de la representación va a ceder su lugar a la de la repetición, y el combate entre Carnaval y Cuaresma se saldrá con el triunfo de Cuaresma.

LA DERIVA HACIA LA REPETICIÓN

La ruptura de la combinatoria: la antiarmonía

La combinatoria armónica y el sistema individualista de la representación han conducido necesariamente a una romántica exacerbación del individualismo y a la ruptura del proceso de la representación, impulsando a los músicos a una conciencia cada vez más aguda de sus relaciones con el mundo y de las divergencias entre la creación y la realidad. Su música significa esa carencia y organiza la soledad de los músicos. No vibran ya en un mundo que controlan, sino en una realidad extranjera a sus visiones. Los primeros, son conscientes de la imposibilidad de instalarse defini-

tivamente en la armonía y en las presiones de la combinatoria. El músico no puede ya crear en ese código enteramente explorado, aunque todavía pueda vender sus subproductos. Schoenberg escribe sus primeros cuartetos mientras se gana la vida orquestando operetas. Mahler, Satie escriben en el momento en que se celebran los primeros desfiles del 1 de mayo en Viena, cuando Picasso provoca un escándalo con *Les demoiselles d'Avignon* y cuando el Cavalier Bleu publica el *Appel à l'émancipation de la dissonance*. Con la ruptura de la relación dominante de la armonía, comienza el fin de la red de la representación y de la fusión mística de las clases medias en el orden social.

De hecho, en este final del siglo xix, la música es muy premonitrice de lo esencial de las rupturas por venir. Y casi todo sucede en Viena: la música anuncia una declinación, una ruptura, al mismo tiempo que una formidable realización teórica. La creación musical se exagera y se acelera, explota antes de la discontinuidad política que, en cierta forma, ella misma prepara. La crisis actual de la economía y el resplandor de nuestra decadencia aparecen ya programados en la música vienesa. Ya Wagner, ignorando el hilo melódico simple, se aleja de una representación de la armonía. Luego Mahler ratifica el fin de una época, enunciando la disolución de la tonalidad y la utopía fundamental de la liberación, la integración del ruido en la organización musical, la reinserción profunda, pero radicalmente nueva, del trabajo musical en la vida de todos los hombres. Las controversias musicales de fines del siglo xix enuncian entonces una desacralización del material musical, la entrada de lo no formal, de lo no instituido, de lo no representativo. Viena, donde todo se ha escrito, escuchado y dicho, Viena de antes de la guerra, del giro dodecafónico, hacia 1910, se inscribe en una fascinación autodestructiva, en donde una burguesía judía, por su multipertenencia y su sentido de la anticipación, conduciría al arte hasta los límites de lo posible, y donde la calle en rebeldía iba a intentar, en Viena la Roja, la única organización jamás puesta en práctica de una autogestión de los conciertos con las "sociedades de ejecución musical privada" de Schoenberg.⁴³

Cf. D. Jameux, *Musique en Jeu*, núm. 16, p. 55.

En *El mundo de ayer*, recuerdos redactados en la época más sombría de su emigración, Stefan Zweig describe admirablemente ese proceso típicamente vienes: "Inmensa es la aportación de la burguesía judía a la cultura alemana, por su concurso propio y por su mecenazgo. Ella era el público, ella llenaba los teatros, las salas de concierto, ella compraba los libros, los cuadros, ella iba a las exposiciones y gracias a su movilidad intelectual más grande y menos estorbada por la tradición, ella representaba en todas partes el papel de mecenas y de pionero de lo nuevo. Casi todas las grandes colecciones de arte habían sido formadas por ella, casi todas las experiencias artísticas habían sido posibles sólo gracias a ella: sin ese interés siempre estimulante de la burguesía judía, a causa de la indolencia de la corte, de los gustos de la aristocracia y de los millonarios cristianos que preferían la doma de caballos y la cacería al fomento de las artes, Viena estaba políticamente detrás del Imperio alemán. Quien quisiera imponer algo nuevo, o quien, llegando del exterior, buscaba en Viena comprensión y audiencia, no tenía más recurso que la burguesía judía. Cuando, en la época del antisemitismo, se intentó crear un teatro llamado nacional, no se encontraron ni autores ni actores, ni público: en pocos meses, el teatro nacional fracasó lamentablemente. Este ejemplo demostró por primera vez que nueve décimas partes de lo que el mundo admiraba como la cultura vienesa del siglo xix eran una cultura consagrada, alimentada, en verdad creada, por los judíos de Viena."

La marginalidad política constituía el fundamento, la infraestructura de la marginalidad cultural. Ambas marginalidades designaban a las dos únicas fuerzas que iban a sobrevivir a la destrucción del poderío de Viena: abrirse hacia un socialismo utópico y romper las ataduras de la música, como si la impotencia cultural de la sociedad política vienesa para asumir su música anunciase la ratificación de la muerte política de toda sociedad de representación. Incapaz de inventar una música y de financiarla, una clase dirigente iba a ser incapaz de organizar su propia defensa económica y su sobrevivencia política.

Así, la música exigía romper con la tonalidad antes de que la acumulación económica exigiera romper con las leyes de la economía de la representación. La armonía, principio represivo de lo

real, después de crear el romanticismo, principio utópico de lo real, exaltación de la muerte en el arte, se convierte en muerte del arte y destruye lo real. El exceso de orden (armónico) implica el pseudo-desorden (serial). La antiarmonía es ruptura del crecimiento combinatorio, ruido. Pone en vigor, al final del sentido, lo aleatorio, lo insensato, es decir, de hecho, como vamos a verlo, la repetición.

La lección de la música es por lo tanto, aquí, esencial y premonitrice: con la representación se cumple una primera fase de desritualización de la música, de degradación del valor y de establecimiento del orden político. El homicidio ritual se ha eclipsado tras el espectáculo de la música. Pero habiendo intentado todo lo tocante a la configuración, el ritual representado va a desaparecer en la aceptación del no-sentido y la búsqueda de un nuevo código. El homicidio permanece. Va a perder su ritualidad y va a instituirse como una justificación abstracta del poder fuera de todo código. La representación, sustituyó de la socialización reconciliadora, fracasa; la ruptura de la armonía parece anunciar que la representación de la sociedad no puede conducir a una verdadera socialización, sino a una organización del no-sentido más poderosa pero menos significativa. Si esta hipótesis se verifica, entonces la modernidad no es la ruptura principal en los sistemas de canalización de la violencia, del imaginario y de la subversión, que tantos pensadores anacrónicos desearían ver. Sino, tristemente, llanamente, un simple reacondicionamiento del poder, una fractura táctica, el establecimiento de una nueva justificación tecnocrática y oscura del poder en las organizaciones.

La superación probabilista de la combinatoria por un código de la disonancia basado en un nuevo saber, anunciaría entonces la venida de un poder, al fundamentar en un lenguaje tecnocrático una canalización más eficaz de la producción del imaginario, formando los elementos de un código de la repetición cibernética de una sociedad sin significación, repetitiva.

La música, al explorar así toda la materia sonora, ha completado hoy ese trayecto, hasta llegar al suicidio de la forma. Como escribe J. Baudrillard: "En todo espectáculo (de gigantismo) existe la inminencia de la catástrofe."

La socialización de la música

La música anuncia en sus códigos una ruptura de la representación de la armonía, y su economía política es ejemplo de esta ruptura. Tres razones conducen en efecto a prever que la representación se vuelve una forma anacrónica de expresión musical, incompatible con las exigencias de la economía capitalista:

La representación es una producción cuya productividad es invariable y, por consiguiente, cuyos costos crecen con el mejoramiento de la productividad del resto de la economía. En sí, la actividad de la representación no puede por lo tanto ser rentable y los capitalistas no invertirán en ella.

El melómano, cuyo deseo está cada vez más atrapado en el consumo de música escuchada, no puede encontrar, en la representación, lo que le da el disco: la posibilidad de no usar, de almacenar a domicilio y de destruir a su antojo. A todo esto hay que añadir que la desorganización de la vida urbana convierte cada asistencia a una representación en una expedición. La representación no puede entonces mantenerse más que por una extensión de su mercado (emprendida desde 1920, fecha del primer concierto difundido por radio), por una multinacionalización de su producción (por la coproducción de óperas o de conciertos). Sobre todo, como veremos más adelante, se convierte en *vitrina del disco, soporte de la promoción de la repetición*.

Por último, la radio organiza la gratuidad de la representación. No es una sala de conciertos y no hace pagar ni esta representación ni a los músicos, sosteniendo que el paso a la antena de una obra, en directo o grabada, le sirve de publicidad gratuita, y por lo tanto favorece otras formas de comercialización de la música. Al no reconocerse como lugar de representación, la radio ha conseguido quedar exenta de tarifas y no remunerar a los productores del objeto que usa. Pero la situación es variable de un país a otro: en Francia, la radio del Estado y la televisión abonan a las sociedades de autores un porcentaje del producto bruto libre de impuestos de las tarifas radiofónicas y de los ingresos publicitarios. Las radios comerciales pagan a la SACEM una tarifa proporcional a sus ingresos por publicidad. En Estados

Unidos, hasta la ley de 1976, las radios lograron evitar pagar derechos de representación a los editores de música y a los productores de discos. Todos los proyectos de tasación fracasaron hasta 1976 frente al lobby de las radios y televisoras, muy importante en época de elecciones. De igual manera, los juke-boxes, controlados en Estados Unidos por poderosos grupos ilegales, estuvieron exentos hasta 1976. En la URSS las radios tampoco pagan impuestos. La música es así remunerada cada vez más en forma global, independientemente de cada obra. Pero entonces, se vuelve imposible identificar al autor de la representación. Hoy día el problema resulta casi insoluble: en efecto, ¿cómo seguir remunerando a los autores sobre la base del número de representaciones de sus obras, cuando los canales y el número de representaciones se han multiplicado tanto, a no ser por vías estadísticas y aleatorias?

El derecho y las reglas económicas inventadas para un capitalismo competitivo ya no se aplican hoy a un capitalismo de serie, de repetición. Inevitablemente, seremos llevados a una evaluación estadística de la cantidad representada. El uso de la música será función solamente de la evaluación por sondeo de la cantidad de música difundida. Los músicos serán remunerados según normas estadísticas y asimilados a productores de un stock de materias primas indiferenciadas. Este giro remite a una realidad estadística: la desaparición del valor de uso en la producción en serie y el triunfo definitivo del valor de cambio.

La representación como vitrina de la repetición

De esta manera, la llegada de la grabación va a quebrantar profundamente la representación. Producida para ser el medio de conservar su rastro, la va a sustituir como motor de la economía de la música. La representación no sobrevivirá sino cuando sea útil para la promoción del disco, o para artistas para los que el disco no puede ser un mercado importante. Para aquellos que entran en el disco, la representación en público se convierte en simulacro del disco: el público que, en general, conoce ya las

grabaciones del artista viene a escuchar la réplica viviente. Ridículo: se quería mediante el disco registrar la representación, y hoy día, a la inversa, la representación no tiene éxito sino cuando es un simulacro del disco. Para la música popular, es, poco a poco, la muerte de las pequeñas orquestas reducidas a la imitación fiel de las vedettes del disco. Para el repertorio clásico, es el riesgo, sobre el cual volveremos más adelante, de verse imponer en la representación todos los criterios estéticos de la repetición, hechos de rigor y de frialdad. Así, el simulacro del uso no se conserva más que cuando desarrolla el cambio, o cuando lo imita. La representación se ha vuelto vitrina e imitadora de la repetición.

La grabación, por lo tanto, no es sólo una mutación de las condiciones tecnológicas de audición de la música. Es también una transformación muy profunda de la relación con la música.

Ciertamente, la repetición en serie del objeto-música se apoya ampliamente en la representación y allí encuentra lo esencial de su material sonoro. *La repetición comenzó siendo el subproducto de la representación; la representación se ha convertido en el auxiliar de la repetición.* Este fenómeno general va más allá de la música misma: el servidor sirve de vitrina y de soporte al objeto comercial, después de haber proporcionado sus estructuras y de haber sido su inspiración. Así, la alta costura, durante largo tiempo modelo para el prêt-à-porter, hoy encuentra en éste su inspiración.

Pero, cuando el proceso de representación se transforma en repetición, se desarrollan el rechazo a la sumisión a la norma y el bloqueo de lo idéntico. Ahí se encuentra, a mi juicio, lo esencial de las crisis económicas de comienzos del siglo xx, *crisis de normalización*, de establecimiento de la repetición, en el momento en que la producción en serie viene a exigir una reestructuración radical del aparato industrial. Pues la grabación se inscribe como la muerte de la representación.

Los autómatas concebidos para oponerse al desgaste temporal, para constituir *una palabra* indefinidamente *reproducible*, para controlar la corrosión del tiempo mediante el empleo de artefactos mecánicos, desembocaban ya en la muerte de la repre-

sentación. Escuchemos cómo se expresaban las primeras cabezas parlantes construidas en el siglo xvm por el abate Mical:⁴⁴

"El rey da la paz a Europa."

"La paz corona al Rey de gloria"

"Y la paz hace la felicidad de los pueblos."

"Oh Rey adorable, padre de vuestros pueblos, haced ver a Europa la gloria de vuestro reino."

Desde el primer discurso mecánico, la concretización repetitiva de lo inalterable se presenta en primer lugar como una afirmación renovada del poder y de la fuerza legítima.

Situación reveladora: la grabación y la reproducción de la palabra reconstruyen el lugar de la fuerza. A través de las cabezas parlantes, la autoridad misma habla. La autoridad, y al mismo tiempo, *paradójicamente*, su doble *caricaturesco*. Pues esas cabezas parlantes, repitiendo el discurso de los poderes, simulándolos, los imitan. Se desprende de ahí una cuestión escandalosa. ¿No son también ellos copias, simulacros, susceptibles de ser simulados?

Así, la simulación de la palabra del amo conduce a interrogarse sobre el estatuto del amo mismo. Así, por un lado, los mecanismos de grabación y de reproducción proponen un cuerpo técnico, una estructura para las representaciones; por el otro, ofreciéndose como un *doble*, un simulacro del poder, arruinan la legitimidad de la representación.

La primera grabación de la palabra fue una representación de la legitimidad del rey. La cabeza del rey, repitiendo su legitimidad, no podía seguir siendo mucho tiempo la representación del poder.

⁴⁴ Cf. una nota de investigación de Y. Stourdzé publicada en *IRIS*. 1976.

El poder de grabar los sonidos, junto con el de hacer la guerra y el de hambrear, era uno de los tres poderes esenciales de los dioses en las sociedades antiguas. Según un mito gaélico, justamente oponiéndose a esas tres fuerzas fue como el rey Leevellyn conquistó su legitimidad.¹

Registrar ha sido siempre un medio de control social, un objetivo político, cualesquiera que sean las tecnologías disponibles. El poder no se contenta ya con poner en escena su legitimidad, sino que registra y reproduce las sociedades que dirige. Almacenar en la memoria, detener la historia o el tiempo, difundir la palabra, manipular las informaciones ha sido siempre uno de los atributos de los poderes civiles y de los sacerdotes, desde las Tablas de la Ley. Pero, antes de la era industrial, ese atributo no estaba ante las candilejas: Moisés es tartamudo y Aarón es el que habla. Sin embargo ya nadie se engaña; la realidad del poder pertenece a aquél que ha sido capaz de reproducir la palabra divina, y no a quien la enuncia en la cotidianeidad. Detentar el medio de registrar permite vigilar los ruidos, mantenerlos y controlar su repetición según un código determinado. En último análisis, permite imponer su ruido y hacer callar: "Sin el altoparlante, jamás habríamos conquistado Alemania", escribía Hitler en 1938 en el *Manual de la radio alemana*.

Cuando la tecnología occidental, a fines del siglo xix, la hace posible, la grabación de sonidos será pensada primeramente como un auxiliar político de la representación. Pero, de hecho, y contrariamente al deseo de sus inventores, afectará a la música en vez de ayudar al poder de las instituciones a perpetuarse; y todo se pone de cabeza. Va a surgir una nueva sociedad, la de la producción en serie, de la repetición, del no-proyecto. El uso no es ya disfrute de

¹ Cf. G. Dumézil, *Mythes et épopées*, Gallimard, NRF, 1968.

un trabajo presente sino consumo de una reproducción.

La música se vuelve una industria y *su consumo deja de ser colectivo*. Hit parade, show business, star-system invaden nuestra vida cotidiana y trastornan el estatuto de los músicos. La música anuncia entonces la entrada del signo en la economía en general y las condiciones del cambio de la representación.

Los penitentes repetidos de la Cuaresma frente a las máscaras diferenciadas del Carnaval anuncian ese conflicto mayor, que la sociedad industrial llevaba en su seno, entre la lógica del crecimiento industrial y las exigencias políticas de la canalización de la violencia. Y su respuesta esencial: *hacer callar* mediante el monólogo de las organizaciones que difunden la palabra normada.

Pues, junto con el disco, la relación de la música y el dinero va a fijarse, a dejar de ser ambigua y vergonzosa. Más que nunca se va a volver monólogo. Objeto material de cambio y de ganancia, sin tener que pasar ya por el rodeo, largo y complicado, de la partitura y la representación. El capitalismo se interesa en ello francamente, abstractamente, sin disfrazarse ya tras el editor gráfico o el empresario de espectáculos. La música, ahí también, muestra el camino: siendo sin duda la primera de las producciones de signos, ha dejado de ser espejo, puesta en escena, relación directa, recuerdo de la violencia sacrificial pasada, para convertirse en escucha solitaria, almacenamiento (*stockage*) de sociabilidad.

A diferencia de la representación, el modo de poder que implica la repetición escapa a una localización precisa, va a diluirse, a enmascararse, a anonimizarse, exacerbando sin embargo al mismo tiempo la ficción del espectáculo como modo de gobierno.

Pero la música nos anuncia que ya casi hemos dejado de ser una sociedad del espectáculo. El espectáculo político no es más que el último jirón de la representación, conservada y adelantada por la repetición para no inquietar ni desesperar demasiado. En realidad, el poder no se encarna ya en hombres. Él es. Eso es todo.

El surgimiento de la grabación y de su almacenamiento revolucionan al mismo tiempo la música y el poder, y trastorna todas las relaciones económicas.

A mediados del siglo xx, la representación, que había convertido a la música en un arte autónomo, independiente de su uso

religioso y político, no es ya suficiente ni para las demandas de los nuevos consumidores solventes de las clases medias, ni para las necesidades económicas de la acumulación: *para acumular ganancias, hay que vender un signo almacenable y ya no solamente su espectáculo*. Esta mutación va a transformar profundamente la relación de cada uno con la música.

Así como el libro azul del buhonero da origen al lector y acaba con el narrador, o el impresor acaba con el copista, la representación va a ceder su lugar a la repetición, aunque, durante un tiempo, parecen hacer buenas migas. Como los otros, este giro era ineluctable. La música, convertida en objeto de cambio y de consumo, chocaba con un límite de acumulación que sólo la grabación permite superar. Pero, al mismo tiempo, la repetición reduce el consumo comercial de la música, aún más de lo que lo hacía la representación, a un simulacro de su función original, ritual. Así, *el crecimiento del cambio pasa por una desaparición casi total del uso inicial de lo que se cambia*. La reproducción es en realidad, en cierta forma, la muerte del original, la victoria de la copia y el olvido del soporte representado: en una serie, el molde casi no tiene importancia ni valor en sí mismo; no es más que uno de los factores de la producción, uno de los aspectos de su uso, muy ampliamente determinado por la tecnología de producción.

La reproducción surge pues como un progreso formidable que da cada día ocasión de acceder, a mayor número de oyentes, a obras creadas desde su origen para la representación, reservadas hasta aquí para quienes habían ordenado su escritura. Pero implica también la sustitución de la individualización de la relación sacrificial por un simulacro de la ritualidad de la música.

Además, se trata ahí de una formidable desviación de la idea inicial de los inventores de la grabación, que la proyectaron como base de conservación de la representación, es decir como protector del modo anterior de organización. De hecho, emerge como una tecnología que impone un sistema social nuevo, logrando la desritualización de la música, anunciando una red nueva, una nueva economía y una nueva política, en la música como en las demás relaciones sociales.

En el siglo xviii, en la música y en las ciencias, el paradigma de la representación logró imponerse como método científico. Teorías económicas, instituciones políticas y contrapoderes nacieron de esas teorías, la modelización, la combinatoria, la armonía, la teoría del valor-trabajo y de las clases sociales, el marxismo. Todos ellos conceptos surgidos del mundo de la representación, viviendo aún de aquellos conflictos. La grabación se enuncia en una transformación de todo el conocimiento. La ciencia ya no será el estudio de conflictos de representación, sino análisis de los procesos de repetición. Las ciencias biológicas van a ser las primeras, después de la música, en afrontar ese problema; el estudio de las condiciones de la reproducción de la vida abre paso a un nuevo paradigma científico que remite, como vamos a ver, a lo esencial de los problemas del paso de la representación a la repetición en la tecnología occidental. La biología remplace a la mecánica.

Este fin de siglo es, pues, el momento de una generalización de los programas de repetición del hombre y de su discurso, rompiendo la palabra y las diferencias, para canalizar la violencia y el imaginario en las exigencias comerciales y las falsas subversiones. Entramos en un período de replicación genética de nuestras sociedades.

Esta mutación radical tardará largo tiempo en emerger, y aún más en ser aceptada. Pues nuestras sociedades tienen la ilusión de cambiar deprisa. Porque el pasado se escapa en el olvido, porque la identidad es intolerable, seguimos rechazando la hipótesis que parece más plausible: si nuestras sociedades parecen imprevisibles, si el futuro es tan poco discernible, puede que sea, muy simplemente, *porque no pasa nada, fuera de los pseudo-sucesos artificialmente creados y de las violencias aleatorias que acompañan el establecimiento de la sociedad repetitiva*.

En semejante organización de la producción de la sociedad, el poder ya no es localizable simplemente en el control del capital ni en el de la fuerza. Ya no aparece en escena por representación. Y si ya no hay más detentadores localizables del poder, tampoco hay ya contrapoderes institucionalizables en respuesta. El poder está incorporado en el proceso mismo de selección de los mol-

des repetibles. Se halla difundido en los diferentes elementos del sistema. Ni localizable ni capturable, convertido en código genético de la sociedad, con el poder sólo se puede cambiarlo o destruirlo.

La música convertida en mercancía nos ilustra sobre los problemas con que va a enfrentarse la comercialización en curso de las demás relaciones sociales. Una de las primeras actividades del arte se ha convertido realmente en un consumo almacenable, y en eso constituye un ejemplo. Sin embargo, no hay que ver ahí un complot global del dinero contra la sociabilidad. Ni el dinero, ni el Estado han comprendido ni organizado enteramente esta mutación de la música y de su grabación. Desde el siglo xix, no veían en la primera más que un entretenimiento inofensivo, y en el segundo un instrumento funcional para mejorar el trabajo de los jefes. La historia del proceso de establecimiento y generalización de la grabación es por lo tanto la de un invento que, a pesar de sus inventores, ocupa un lugar inmenso en la reestructuración social. Concebida para conservar una red (la representación), la grabación iba a crear otra (la repetición) y anunciar la formidable mutación del saber y de lo político.

EL ESTABLECIMIENTO DE LA GRABACIÓN

Congelar la palabra

En medio siglo, un invento pensado para estabilizar un modo de organización social se convertirá en el principal factor de su transformación. El proceso de esta mutación tecnológica e ideológica implica, más allá de la música, toda la transformación de un paradigma y de una visión del mundo. Quiero describir, con mucho detalle, las condiciones de este nacimiento para hacer percibir su amplitud y para hacer reflexionar sobre las condiciones reales de inserción de un invento en un modo de organización social, muy a menudo sin relación con las que imaginan los inventores mismos.

En esa segunda mitad del siglo xix, en la que la industria establece la economía de su reino, al menos dos procedimientos franceses de grabación (el *phonotaugraphe* de Léon Scott y el *paléophone* de Charles Cros) precedieron al fonógrafo de cilindro de Edison, que será el que se imponga. Los otros dos fracasarán, por no haber podido demostrar el interés económico de su uso en la representación, ni haber hecho presentir el de la ruptura de esa red y la rentabilidad de la reproducción.

Basados en los mismos objetivos que la imprenta, sus proyectos, como el de Edison más tarde, consistían en transformar el sonido en escritura, es decir en llegar a una estenografía directamente materializada. El fonotógrafo de Léon Scott, puesto en funcionamiento hacia 1861, transcribía los sonidos en un disco cubierto de negro de humo; obrero tipógrafo, no fue escuchado. El invento de Charles Cros, elaborado por esa misma época, tampoco tuvo éxito. Escribía, después de registrarlo en la Academia de Ciencias,² el 30 de abril de 1877: "Tengo todas las razones para creer que hay quien quiere despojarme de la cuestión, y tuve buen olfato en hacer abrir mi sobre cerrado... Tal vez a la larga se hará justicia, pero mientras aguardo, hay en esas cosas un ejemplo de la tiranía científica del capital. Se expresa esta tiranía diciendo: las teorías son cosas en el aire y no tienen ningún valor, muéstrenos experiencias, hechos. ¿Y el dinero para hacer esas experiencias? ¿Y el dinero para ver esos hechos? Arrégleselas como pueda. Así es como muchas cosas no se hacen en Francia." A Charles Cros, que murió pobre el 9 de agosto de 1888, se le reprochaba no estar especializado: el autor de *Hareng saur* y creador del *Groupe des hydropathes* no podía ser tomado en serio científicamente. Pero, más profundamente, su fracaso estuvo ligado sin duda a que nada hacía sospechar que la sociedad, en aquella época, tenía que hablarse a sí misma más ampliamente de lo que ya lo hacía. La representación bastaba para regular el imaginario en la canalización de la violencia. Así, en la transmisión del primer cable telegráfico transatlántico entre Londres

² G. A. Briggs, *Reproduction sonore a hume futéllité*, París, Société des Éditions Radio, 1958, p. 10.

y Nueva York, Emerson señalaba: "¿Pero tendremos algo que decirnos?" Aún no había un mercado solvente para un registro de la representación.

Por las mismas razones, el fonógrafo de Edison, invento patentado el 19 de diciembre de 1877, tampoco tuvo un desarrollo considerable hasta que se empezó a pensar que podía existir un discurso que venderle a toda la sociedad. El único discurso solvente era un discurso comercial reservado a los comerciantes. El mismo Edison, que se desinteresará de ello desde 1878 para promover la bombilla eléctrica, presentaba su invento como un estenógrafo reproductor de la palabra, registrador del discurso, hecho para estabilizar la representación y no para desmultiplicar. El acento se ponía pues en la *conservación* y no en la *producción* en serie. Los primeros fonógrafos funcionaban como registradores de uso muy local, para conservar y transmitir mensajes ejemplares. Edison pensaba que semejante uso justificaba por sí solo la explotación económica de su invento: "Se podrá conservar y escuchar de nuevo, un año o un siglo después, un discurso memorable, un tribuno de mérito, un cantante de renombre, etcétera [...] Se podrá utilizar de una manera más privada: para conservar religiosamente las últimas palabras de un moribundo, la voz de un muerto, de un pariente lejano, de un amante. Así, dice, lamentaciones tales como: '¡Ah! si tuviéramos los discursos de Mirabeau, Danton, etcétera', serían imposibles." Conforme a este pronóstico, el fonógrafo fue utilizado primero para difundir las voces de los líderes (Kossuth, Gladstone, etcétera), es decir como dispositivo de archivo de palabras ejemplares, como canalización del discurso del poder, como registro de la representación, de las órdenes de los patrones. Además, lo encontramos en el pulpito de los predicadores, en el pupitre de los maestros. Técnicamente, la palabra es además el único sonido que se puede grabar hasta 1910, y solamente algunas óperas han sido grabadas antes de ese momento. Hay que esperar hasta 1914 para tener la primera grabación de una sinfonía (la *Quinta* de Beethoven, dirigida por Artur Nikish).

Así pues, el fonógrafo fue pensado como vector privilegiado para la palabra dominante, como instrumento que venía a refor-

zar el poder representativo y el conjunto de su lógica. Pero nunca se previó la producción en serie de la música; el sistema dominante no desea sino conservar un registro de su representación del poder, conservarse él mismo. De ahí que, en la misma época, se dieran diversas tentativas para constituir una lengua de élite internacional, utilizando este registro, "trascendiendo" las diferencias nacionales y permitiendo dar un estatuto mundial a la conservación de la representación y por lo tanto constituir un mercado solvente real para esos registros.

Los intentos de transcripción de música en lengua o de la lengua en música revelan esta voluntad de construir una lengua universal a escala de los cambios que se han hecho necesarios por la expansión colonial: código impreciso, la música ha sido soñada como este instrumento del mundialismo, lengua de todos los poderosos. Así, por ejemplo, en uno de los intentos que tuvo mayor repercusión en el siglo XIX, un ingeniero francés, Francois Sudre, presentó un procedimiento para la formación de una lengua musical. En su informe, la Academia de Bellas Artes del Instituto reconocía, en 1827, "que el autor había alcanzado a la perfección el objetivo que se había propuesto: ofrecer a los hombres un nuevo medio de comunicarse sus ideas, de transmitírselas a distancias lejanas y en la oscuridad más profunda es un verdadero servicio rendido a la sociedad. En la lengua musical de Francois Sudre,³ se hace uso de las siete notas de la escala para expresar todas las ideas. Utilizando solamente tres notas, Sudre compuso la telefonía, es decir el arte de transmitir a distancia, mediante los sonidos de un instrumento, órdenes, despachos, frases, inscritas anticipadamente en un vocabulario especial [...] a fin de conformarse al sistema de una corneta de ordenanza y de tomarlo del arte militar". La idea de una lengua musicalmente codificada remite a la idea del orden militar y del universalismo imperial. Asimismo, el 21 de febrero de 1886, se presenta en el Gran Anfiteatro de la Escuela de Altos Estudios Comerciales (lugar sintomático) el *volapuk* (de *vol* por *world* y *pük* por

³ *Langue musicale universelle* inventada por F. Sudre. inventor igualmente de la telefonía musical, 1866. 1 vol. in-12, conteniendo *Le vocabulaire de la langue musicale* (impreso en Tours). Citado en *Merveilles de la science*.

speak), o lengua mundial: el cambio creía aún poder imponer una lengua universal como espacio de producción de los mensajes que debieran ser registrados y difundidos mundialmente, y hacer del fonógrafo un auxiliar privilegiado de esta estrategia del poder en vigor.

En un artículo titulado "La industria fonográfica en los Estados-Unidos",⁴ encontramos un análisis muy preciso de la forma en que el uso del fonógrafo, para el registro y la difusión de la música, estaba excluido, o por lo menos muy limitado, en la idea de los inventores a finales del siglo xix: "para que la búsqueda de ingresos importantes no perjudique los ingresos futuros, un artículo de *Phonogram* propone crear, en cada compañía local, dos sectores distintos, uno que se ocupe de las bagatelas, y otro del lado serio. Nos informan que existe en Nueva Jersey una verdadera fábrica de música, de la que salen, cada mes, numerosos rodillos de tonadas nuevas. Estas tonadas son además muy variadas, según los gustos de la clientela. Antes de grabar un fragmento, el título se grita ante el aparato. Cuando concluye su ejecución, si ha quedado un poco de lugar en el cilindro, no olvidan utilizarlo para grabar aplausos y ¡hurra!, que los músicos se prodigan a ellos mismos al acabar de tocar. Todas las piezas son presentadas antes de sacarlas a la venta; las que presentan defectos son rechazadas. El precio comercial de estas piezas es de 1 a 2 dólares cada una, y deja cierto beneficio, una vez deducido el salario de los músicos, ya que la grabación de una misma pieza se hace en numerosos cilindros a la vez. Los ingresos de los fonógrafos explotados por el sistema de 'Nickel in the slot' son muy variables según el lugar donde se halle situado el aparato. y la naturaleza de la obra, que se cambia casi todos los días. Algunos aparatos dan hasta 14 dólares de ingreso diario."

Pero, sus mismos promotores consideran este uso de la grabación como secundario, y Edison se oponía a la utilización del fonógrafo, en particular bajo la forma de juke-box en los drugstores, considerando que eso amenazaba con hacerlo aparecer nada más como un juguete".

⁴ Aparecido en *La Nature*, 25 de abril de 1891, p. 253.

En 1890 escribía: "Hace una década, enumeré entre las aplicaciones del fonógrafo: la escritura de la correspondencia y toda clase de dictados, sin la ayuda de un estenógrafo; los libros fonográficos que hablarían a los ciegos sin exigir ningún esfuerzo por su parte; la enseñanza de idiomas; la reproducción de la música; el documento de familia, que conservaría recuerdos, reminiscencias, etcétera, de los miembros de la familia, así como las últimas palabras de los moribundos; las cajas de música y los juguetes; los relojes automáticos que anunciarían en lenguaje articulado la hora de volver a casa, la de la comida, etcétera; la conservación de las explicaciones dadas por el profesor y a las que el alumno puede referirse en cualquier momento, el deletreo y todas las lecciones orales inscritas en el fonógrafo para ayudar a la memoria, la combinación del fonógrafo y el teléfono, para sustituir las comunicaciones verbales y efímeras, inscripciones permanentes y auténticas. Cada una de estas aplicaciones del fonógrafo perfeccionado está lista hoy para su ejecución. Puedo añadir que, gracias a la facilidad con que el aparato registra y reproduce toda clase de músicas, los aires silbados y los recitados, puede ser utilizado para proporcionar distracción a los inválidos, a las reuniones de sociedades, a los banquetes, etcétera. Fragmentos de música orquestal, e incluso de óperas enteras pueden ser almacenados en el cilindro: la voz de la Patti cantando en Inglaterra puede ser escuchada de este lado del océano y conservada para las generaciones futuras."⁵

Texto increíble: se encuentra censurado por el propio inventor lo que iba a ser lo esencial del uso de su invento, a saber, la posibilidad de reproducir, de hacer accesible, de socializar la música. Hubo que esperar hasta 1898 para que percibiera las consecuencias comerciales de la grabación de música.

Edison no fue el único en equivocarse así. Tampoco los músicos vieron en ese instrumento más que una técnica secundaria que permitía mejorar un poco las condiciones de la representación.

En 1903, ante una encuesta sobre el gramófono, los artistas y profesionales del espectáculo interrogados en Francia se declara-

⁵ Edison, artículo reproducido y citado por la revista *LXX Nature*, 25 de abril de 1891, p. 21.

ran felices de que gracias a él, sus interpretaciones efímeras pueden sobrevivir, y ser ellos así los iguales de aquellos que inscribieron su obra en un soporte inalterable, compositores o escritores. Los directores de teatro ven en él un medio de borrar los ruidos de los arcos y de hacer presión sobre los músicos en caso de huelga. Los directores de orquesta no esperan de él más que una ayuda pedagógica. Así M. Luigini, primer director de orquesta de la Ópera, declaraba el 24 de marzo de 1902: "Estimo que este instrumento está llamado a representar un papel muy importante como *educador* propagando las obras de los maestros ejecutadas por los mejores intérpretes. Será una valiosa enseñanza, vulgarizando las buenas tradiciones y la pureza de estilo de la élite ejecutante." Pero cuando más tarde se comprendan los trastornos que ha traído, la inquietud ganará a los conservadores. Es visto entonces como peligroso, pues hace posible que un numeroso público acceda sin esfuerzo a un consumo de signos reservado para una élite:

"Con el fonógrafo, como con el piano o el órgano automático, sería posible, como declara en 1930 el presidente de la Comisión para la Renovación y el Desarrollo de los Estudios Musicales, tener, aun sin ningún estudio, profundos disfrutes." Recuerda así el lapsus del *Moniteur* que transcribía un discurso de Villéle sobre la "democratización" (*démocratisation*) del arte hablando de su "desmoralización" (*démoralisation*).⁶

Si al principio todo parece oponerse al uso de la grabación para la difusión de la música, eso cambiará poco a poco. Y en primer lugar por una renovación en apariencia menor que viene a mejorar la tecnología. Pero una innovación subterránea es a veces más decisiva que el instrumento que perfecciona: al igual que el teléfono no podrá existir como red sino con el establecimiento de los conmutadores, la galvanoplastia utilizada por Tainter en 1886 para la puesta a punto del gramófono, haciendo posible la repetición en serie (el cilindro se destruía después de seis audiciones), va a revelarse mucho más esencial para la emergencia de la repetición que el fonógrafo mismo. Concebido

⁶ Citado por Th. Reinach, diputado, informe núm. 3 156 del 1 de marzo de 1910 en la Cámara de Diputados.

como instrumento de funcionalidad del poder, la grabación no entra definitivamente en el dispositivo del consumo sino cuando la galvanoplastia firma su despolitización aparente y las palabras ejemplares ceden el lugar a la repetición y a la accesibilidad.

Eso tomará tiempo. En 1887 se crea el American Gramophone Co. que comercializa los primeros cilindros en los parques de atracciones, y en los ministerios como máquinas de dictar. En 1902 es inventado por Berliner el disco plano de 78 revoluciones, de dos caras a partir de 1907. En Francia, los primeros discos son producidos por Pathé en 1908. El primer concierto difundido por radio data del 15 de junio de 1920, en Chelmsford. El primer éxito comercial del disco en 1925 (*Let it rain, let it pour*), fecha en la que la grabación eléctrica mejora considerablemente la tecnología. Será difundido por el juke-box, creador de la demanda, previo al mercado privado de los tocadiscos; constituye de hecho un consumo colectivo, una última forma de concierto, asegurando así la transición entre la representación y el consumo solitario que organiza el tocadiscos y que no se desarrollará sino después de la gran crisis, la guerra y la invención, en 1948, del disco microsurco de larga duración en vinilo.

El fonógrafo participa entonces de un espacio social y cultural radicalmente nuevo, criticando severamente las construcciones económicas anteriores de la representación. Con el disco, el espacio clásico del discurso se derrumba. Contra el proyecto del propio Edison, el juke-box de drugstores les gana la partida a los cantantes del café-concierto; la industria del disco vence a la de la edición. Incluso la radio, que habría podido impedir ese proceso dando un mercado nuevo a la representación, se transforma poco a poco, como veremos, en auxiliar de la industria del disco. Le proporcionará una vitrina y le aportará con qué llenar las ondas, cuando se desvalorice el discurso de la representación.

La American Gramophone Co., que supo comprender mejor que sus competidores este giro del uso de la innovación, gana ventaja al comienzo apoyándose en el disco contra el cilindro, en la reproducción contra la grabación, en la música contra la palabra.

Desde el principio, hubo que producir una demanda al mismo

tiempo que se producía la oferta. Así, la Compagnie Francaise du Gramophone organizará a partir de 1907 representaciones de repeticiones, de audiciones musicales gratuitas en todas las ciudades. Un periodista se maravillará de la "posibilidad de poder oír así un repertorio constituido por obras de todas las épocas y de los mejores intérpretes del mundo entero". La fuerza y la originalidad del gramófono aparecían como instrumento que generalizaba la representación porque *se apoya en un stock que se extiende en el tiempo y en el espacio*, como simbólico de la internacionalización de las relaciones sociales.

A todo lo largo de este período, algunas innovaciones vienen a consumir este giro de la innovación primitiva. Después de la grabación eléctrica de la música orquestal, se desarrolla una competencia sobre la velocidad de rotación. Pero, mientras que el conflicto entre disco y cilindro se concluye con la victoria de una de las dos técnicas, aquél se concluye con un arbitraje: el disco de 78 revoluciones desaparece, pero subsisten dos velocidades, cuando tecnológicamente bastaría con una sola. Esto aclara un nuevo rostro del capitalismo: ya no basta con que una innovación sea realmente mejor para que sea comercializada y sustituya a las otras. Es posible retrasar su introducción, eliminarla o no adoptarla sino parcialmente si es necesario. La razón es simple: el objeto disco no es utilizable en sí mismo. Su valor de uso depende del de otra mercancía, pues la repetición exige un reproductor (el fonógrafo). Una modificación mayor del objeto repetido bastaría para hacer obsoleto al reproductor, y recíprocamente; la prudencia se impone en la innovación, y el proceso económico pierde su fluidez.

Esta interdependencia de los valores de uso va poco a poco a generalizarse en una economía en la que casi toda repetición exige una dualidad entre el objeto usado y el "usador": la película y la cámara fotográfica, la bombilla y la lámpara, la navaja y la máquina de afeitar, el automóvil y la autopista, el detergente y la lavadora. Esta dualidad es, como veremos, característica de la economía de la repetición, cuya evolución hará más lenta.

Disco y radio

Hasta 1925, el disco apenas es utilizado; las ceras son de mala calidad y la transmisión no puede hacerse más que acercando el microemisor al pabellón del fonógrafo, lo que hace que la transmisión sea muy mala. A partir de 1925 esos dos inconvenientes serán suprimidos por la grabación eléctrica, el uso de ceras mejores y la invención del pick-up que permite la emisión directa a partir del disco. Al principio, la utilización del disco no plantea ningún problema: los productores de discos entregan fácilmente las producciones a las diferentes emisoras de radio. Pero dos o tres años más tarde, las protestas contra la utilización del disco en radiodifusión comenzaron; fueron emitidas por los autores, los editores de música, los artistas ejecutantes, y sobre todo por los fabricantes de discos.

Los autores al principio no dicen nada, pensando que la radiodifusión les hace buena publicidad. Pero a continuación temen el alejamiento del público de las salas de representación, y el descenso de las ventas de discos, pues la difusión pública reduce la necesidad del consumo privado. *Los editores gráficos* de música ven cómo se reduce uno de sus mercados. Son ellos en efecto quienes venden las partituras a los músicos de la radio, mercado en decadencia. Además, los editores gráficos están interesados en la venta de discos; en esa época, son concesionarios del derecho de reproducción que hacen valer ante los fabricantes de discos. *Los artistas ejecutantes* ven cómo desaparece un lugar de trabajo. *Los fabricantes de discos* temen ellos también un descenso en las ventas de discos. Cesionarios del derecho de reproducción mecánica sobre las obras del dominio privado, ellos reciben ese derecho del autor o de los editores gráficos. En este último caso, que es el más corriente, sus derechos de reproducción están estrictamente limitados a los artefactos mecánicos, y no obtienen el derecho de reproducción en general, el cual queda en manos del editor gráfico. Así el fabricante de discos está imposibilitado para oponerse a la radiodifusión que, como ya dijimos, está considerada como una representación: no puede invocar ni el derecho de autor, ni la acción en competencia desleal, para

oponerse al uso de su producción. Veremos más adelante cómo este problema no ha sido nunca solucionado, hasta el día de hoy.

El objeto de cambio y de uso

La reproducción no trastornará el estatuto económico de la música sino sesenta años después de su comienzo. La legislación existente sobre los derechos de los autores, que define una obra de música por su escritura y atribuye un valor de cambio a su representación, no daba respuesta a estas preguntas: ¿Se puede considerar el cilindro fonográfico como una "edición" protegida a ese título por la ley? O dicho de otra manera, ¿tiene la grabación sonora como consecuencia la creación de derechos para aquel cuya obra es grabada? ¿Cuál va a ser la parte del trabajo del creador en el valor de cambio de la grabación? ¿Seguirá siendo un rentista, como lo es en la representación? ¿Cómo remunerar la ejecución de un disco, es decir, la representación de la repetición, el uso de la grabación? ¿Cómo remunerar a los ejecutantes y a las empresas que hayan fabricado la grabación?

Esas cuestiones no eran propias de la música: el problema del derecho de propiedad sobre la reproducción de una obra ya se había planteado, desde comienzos del siglo xix al menos, para todas las artes y más generalmente para todas las producciones en donde una tecnología hace posible la reproducción de un original. Cuestión esencial en el momento en que el capitalismo competitivo y la economía de la representación se vuelcan en la serie y en la repetición.

En Francia, la ley del 19 de julio de 1793 no permitía saber si los ingresos de la reproducción debían ir al creador del original o a su comprador. Sin embargo, a todo lo largo del siglo xix, esta cuestión fue adquiriendo una importancia económica considerable, y fue siendo regulada caso por caso, según la relación de fuerzas entre creadores y comerciantes. Igual en la pintura: si Watteau murió pobre mientras que los grabados de sus obras hacían fortuna, Léopold Robert vendió en un año un millón de ejemplares de la estampa de sus *Segadores*, cuyo original fue comprado en 8 mil

francos; Gérard, ganó 40 mil francos con su *Batalla de Austerlitz*, cuyo grabado costó 50 mil francos a Pourtalés; Ingres, buen administrador de sus intereses y de su gloria, cedió en 24 mil francos el derecho de reproducción de sus obras.⁷

A fines del siglo xix, la propiedad del derecho de reproducción fue atribuida en uno u otro sentido, según el país.

En Francia, una ley del 16 de mayo de 1886 reglamentaba el caso particular de los "instrumentos mecánicos", grabación sin representación ni partitura previas: órgano de Berbería, caja de música, pianolas, *aelians* que se desarrollan considerablemente como sustitutos de las orquestas en los bailes; el derecho pertenece al industrial y no al músico. "La fabricación y la venta de instrumentos destinados a reproducir mecánicamente aires musicales que son del dominio privado no constituyen el caso de plagio musical previsto y castigado por la ley del 19 de julio de 1793, combinada con los artículos 425 y sig. del Código penal." Solamente debería producir derechos de autor la representación pública de esos autómatas.

Los fabricantes de esos autómatas se apoyaron en vano en ese texto para negarse a pagar derechos a los autores de las canciones reproducidas, insistiendo en el carácter privado del uso de esos instrumentos. Así, un fallo del 15 de noviembre de 1900 condena al dueño de un café que había instalado una caja de música de pago en su establecimiento.⁸ ¿Pero se puede sostener para el disco el mismo razonamiento, y asimilarlo a una partitura?

En esta época, los intérpretes y los autores obtienen, en ausencia de textos, remuneraciones muy variables, a veces importantes. En 1910, Madame Melba y Tamagno reciben 250 mil y 150 mil francos de la Compagnie des Gramophones, y Caruso, desde 1903, hacía fortuna con sus grabaciones.

El derecho tiene dificultades en imponerse. El tribunal civil del Sena autoriza, mediante un fallo del 6 de marzo de 1903, la grabación musical sin pago de ningún derecho de autor. Luego,

⁷ Cifras citadas por T. Reinach, diputado, en su informe núm. 3 156 del 1 de marzo de 1910 sobre una proposición de ley relativa a la protección de los autores en materia de reproducción de las obras de arte.

⁸ *Gazette des Tribunaux*, 1901, II, 3.

una sentencia decisiva se dictará el 1 de febrero de 1905 por la corte de París: su motivación es muy interesante, ya que es una de las últimas tentativas para mantener la ficción de la representación en la repetición, del escrito en lo sonoro, para asimilar el disco con la partitura, exigiendo conocimientos particulares para ser leído: "Considerando que los discos o cilindros son grabados por un estilete sobre el que pasan; que reciben una notación gráfica de las palabras pronunciadas, que el pensamiento del autor interpretado es como materializado en múltiples surcos, luego reproducido en millares de ejemplares de cada disco o cilindro y difundido al exterior con una escritura especial, sin duda puede ser legible mañana con los ojos y desde hoy mismo puesta al alcance de todos con los sonidos; que gracias a esta repetición de las palabras impresas, la inteligencia del oyente es penetrada por la obra literaria como lo hubiera sido por un libro con la vista, o por el método Braille con el tacto; que, en consecuencia, es un modo de ejecución perfeccionado por la ejecución y que las reglas del plagio le son aplicables..."⁹

Texto asombroso: el disco es asimilado a la partitura. La reproducción escrita determina el valor de cambio del disco y justifica la aplicación de la legislación sobre los derechos de autor. Debe notarse también que en este juicio, la reproducción sonora es considerada como un subproducto popular de la escritura, esperando que los especialistas descifren directamente la grabación.

El problema de las remuneraciones de los autores y de los intérpretes permanece largo tiempo aún casi ignorado por el legislador: en su muy interesante informe a la Cámara de Diputados en 1910 sobre la reproducción de obras de arte, M. T. Reinach no menciona ni una sola vez el caso de la música. Luego, poco a poco, se establece el principio del derecho de autor para el disco. El autor y ciertos intérpretes pueden así disponer de una renta, a resultas de las leyes o la jurisprudencia sobre la reproducción mecánica de sus obras.

El paralelo con lo escrito iba a proseguir, y otras instituciones iban a llegar a controlar esta producción industrial, en nombre

⁹ En *Le Droit*, 5 de marzo de 1905.

de los detentadores de la renta. Esas sociedades, paralelas a las sociedades de autores, controlan el pago de los derechos de reproducción a los autores, intérpretes y editores de las obras. En efecto, la repetición plantea los mismos problemas que la representación: la renta supone un derecho de vigilancia sobre la producción industrial, es decir el control del número de prensados y de ejemplares vendidos, al cual es proporcional el ingreso. Pero también la confianza de los autores, que delegan totalmente la gestión de sus derechos económicos en los técnicos de las sociedades que tienen como función valorizar sus obras.

Las sociedades de autores representaron así un papel determinante en el establecimiento de las relaciones entre música y radio. En derecho, desde el *30 de julio de 1927*¹⁰ (sentencia del tribunal correccional de Marsella) la radiodifusión de una obra es considerada como una ejecución pública y por consiguiente la ley de 1791 le es aplicable. Otra posición trata por un momento de desarrollarse. En un artículo de la *Revue Internationale de Radioélectricité* (1935), M. Bollecker distingue la radiodifusión, que consistiría en enviar ondas a través del espacio, de la recepción, que consistiría en transformar esas ondas en sonidos. Por lo tanto no sería representación más que la recepción, que en general es privada (sólo sería pública si el altoparlante es público). La radiodifusión, por su parte, sería una edición de un género nuevo. Fantasma extraordinario de una escritura *espacial* de una *marca* del espacio. Pero Bollecker no será seguido: siendo la onda no *durable* e *inmaterial*, la radiodifusión seguirá siendo una representación. *

Esta oposición a la utilización del disco en la radio se resolverá en Francia por el contrato entre la SACEM y las emisoras privadas en 1937. A partir de entonces las emisoras adquieren el derecho vinculado a la representación y un derecho de reproducción.

Los ejecutantes y los editores quedarán excluidos. No se les

¹⁰ El 22 de marzo de 1927, M. Privat, director de la torre Eiffel, es condenado por el tribunal civil del Sena a pagar una multa de 3 mil francos de daños y perjuicios por haber difundido sin autorización fragmentos de música que forman parte del repertorio de la SACEM. En instancia de apelación, la Sala de la corte de París triplicó dicha indemnización.

reconoce ningún derecho. Las dificultades planteadas por la evaluación de los derechos de los autores y similares en la representación se vuelven a encontrar aquí, en razón de la multiplicidad de puntos de vista y de escucha que hacen difícil la percepción de esos derechos.

Además, aparecen problemas específicos para contabilizar las grabaciones, ya que la gratuidad toma ahí una nueva dimensión: actualmente es posible para cada oyente grabar por sí mismo una representación radiodifundida, y fabricar así con su propio trabajo una grabación repetible, cuyo valor de uso es *a priori* equivalente al del objeto comercial, sin tener por ello su valor de cambio. Proceso muy peligroso para la industria de la música y para los autores, porque hace posible la gratuidad de la grabación y de la repetición. También es fundamental para ellos impedir ese giro del uso, reinsertar ese trabajo del consumidor en las leyes del cambio comercial, reprimir la información para recrear artificialmente una rareza de la música. La solución más sencilla consiste en hacer imposible semejante producción interfiriendo la calidad de la representación radiodifundida, o mutilándola, o incluso tarifando esta autoproducción, financiando los derechos de los autores sobre esas grabaciones desconocidas mediante una tasa sobre las grabadoras: ése es el caso en Alemania. El precio del uso de la música se basa entonces enteramente en el precio de la grabadora. Pero el número de grabaciones puede aumentar sin que cambie el número de magnetófonos. Se puede pensar entonces en una tasa sobre la banda magnética, es decir hacer pagar los derechos sobre la música en proporción al valor de cambio de la no-música.

Ese problema de la contabilización de las grabaciones anuncia ya una ruptura en las leyes de la economía clásica. La autofabricación de la grabación, es decir, el trabajo del consumidor, hace más difíciles la individualización del derecho de autor y la definición de un precio y de una renta asociada a cada obra. Se puede pensar entonces que, al final de la evolución en curso, la localización del trabajo de grabación se habrá hecho tan difícil por la multiplicidad de las formas que puede adoptar, que la remuneración de los autores no podrá ser ya más que a tanto alzado, estadística, anónima,

independiente del éxito de la obra misma.

Paralelamente, el uso se transforma, *la accesibilidad sustituye jé a la fiesta*. Fantástica mutación. Una obra que su autor quizá no escuchó ni dos veces durante su vida (como es el caso de la *IX Sinfonía* de Beethoven, y de la mayor parte de las obras de Mozart) se vuelve accesible a una multitud y es repetible fuera de su espectáculo. Gana una disponibilidad. Pierde su carácter festivo / y religioso de simulacro de sacrificio. Deja de ser el acontecimiento único, excepcional, escuchado una vez por una minoría. La relación sacrificial se individualiza y se compra el uso individualizado del orden, el simulacro personalizado del sacrificio.

La repetición crea un objeto que dura más allá de su uso. La tecnología de la repetición ha hecho accesible a todos el uso de un símbolo esencial, de una relación privilegiada con el poder. Ha creado un objeto consumible que responde rasgo por rasgo a las carencias provocadas por la sociedad industrial: porque, en el fondo, la repetición sigue siendo el único elemento de socialización, es decir, de orden ritual. En un mundo en el que se instala la exterioridad, el anonimato y la soledad, la música, cualquiera que ella sea, es signo de poder, de estatus social, de orden, de relación con los otros; canaliza el imaginario y la violencia, fuera del mundo demasiado a menudo represivo del lenguaje, fuera de una representación de la jerarquía social.

Se ha convertido así en consumo estratégico, modo esencial de la socialización de todos aquellos que se sienten impotentes ante el monólogo de las grandes instituciones. Es también un medio extremadamente eficaz de exploración del pasado, en un momento en que el presente no responde ya a las necesidades de todos. Es sobre todo el objeto cuyo mercado es el más grande y la promoción la más sencilla: *desde el invento de la radio, fantástica vitrina de los objetos sonoros, la demanda solvente no podía dejar de orientarse hacia ellos*. La música debía inevitablemente instalarse como una consumición en la sociedad del monólogo sonoro de las instituciones.

El valor de uso del objeto repetido es así la expresión de las carencias y de las manipulaciones en la economía política del signo. Su valor de cambio, que es hoy aproximadamente igual

para toda obra y todo intérprete, se desprende del valor de uso. En el límite, el precio no tiene relación directa con el costo de fabricación del disco, con la calidad propiamente dicha de la grabación. Depende en gran medida del proceso de producción de la demanda de música y de su estatuto fiscal, es decir del papel que el Estado le asigna.

Tiempo de cambio y tiempo de uso

La repetición es una mutación formidable de la relación con la producción humana. Es modificación fundamental de la relación entre el hombre y la historia, pues ella hace posible el almacenamiento del tiempo. Ya vimos que la primera de todas las repeticiones fue la del instrumento de cambio en la moneda. Condición de la representación, contiene el tiempo del cambio, lo resume y lo abstrae: transforma el tiempo concreto, vivido, de la negociación y del compromiso, en un signo supuestamente estable de la equivalencia, para establecer y hacer creer en la estabilidad de las relaciones de las cosas y en la armonía indiscutible de las relaciones.

La repetición va mucho más lejos, cuando la reproducción se vuelve posible para un objeto y no ya solamente para el patrón: con el almacenamiento de la música, un proceso económico radicalmente nuevo se ha puesto en marcha. Se creyó haber almacenado el discurso, es decir, tiempo de cambio, pero, de hecho, se almacenó ruido codificado, con una función ritual precisa, es decir tiempo de uso. Pues no hay que olvidar que la música sigue siendo una mercancía muy particular; exige, para tener sentido, un tiempo imposible de comprimir, el de su duración. Así, concebido como registrador para almacenar el tiempo, el gramófono se ha convertido en su principal usuario. Concebido como un conservador de palabras, se ha convertido en un difusor de sonidos. Aquí apunta la mayor contradicción de la repetición: *el hombre debe consagrar su tiempo a producir los medios de comprarse el registro del tiempo de los otros*, no sólo perdiendo el uso de su tiempo, sino también el tiempo necesario para el uso

del de los otros. El almacenamiento se convierte entonces en un sustituto, y no en algo previo al uso. *Se compran más discos de los que se pueden escuchar. Se almacena lo que se querría encontrar tiempo para escuchar.* Tiempo de uso y tiempo de cambio se destruyen mutuamente. De ahí la valorización de obras muy breves, las únicas de las que es posible hacer uso, y de grabaciones integrales, las únicas que vale la pena almacenar. De ahí también el retorno parcial a un estatus anterior al de la representación: la música ya no se escucha en silencio. Se integra a una totalidad; pero como un ruido de fondo en una vida a la que la música ya no puede dar un sentido.

LA DOBLE REPETICIÓN

La red de la repetición es indisociable de la naturaleza del código musical que se transmite. La música vehiculizada en la repetición, exceptuada la valorización del stock ligado por la representación o de lo que sigue siendo creado en esa red, es de hecho una música propiamente repetitiva.

Hoy día, la música emerge ante todo por su componente comercial, es decir, por la canción popular, comercializada por la radio. El resto de la producción, la música culta, se inscribe aún en la línea teórica de la representación y en su crisis; ella constituye, aparentemente, un campo totalmente diferente en el que la mercancía está excluida y el dinero es indiferente. Pero, de hecho, no hay nada de eso; la ruptura del código de la armonía remite a una música abstracta, a un ruido sin sentido. Al contrario de los siglos precedentes, música popular y música culta, música de abajo y música de arriba han roto sus relaciones recíprocas, como la ciencia ha roto sus relaciones con las aspiraciones de los hombres. Sin embargo, sus vínculos subterráneos siguen siendo muy profundos. Uno y otro son, en efecto, productos de la ruptura del sistema de la representación, y uno de los problemas más interesantes que plantea la economía política de la música es el de la interpretación de esta simultaneidad de una

fractura en el sentido, y de una instauración de la repetición, es decir, de la *ausencia* de sentido. Fractura que rompe toda la economía política y anuncia la creación de una repetición, sus carencias y su crisis por venir.

La repetición en serie: la falta de sentido

La música en serie que nos rodea es el producto de una industria. Desde los primeros discos comerciales y su éxito después de la Gran Crisis, y la invención del disco de larga duración en los años cuarenta, sostenida por la radiodifusión, una mecanización creciente de la producción musical ha trastornado sus condiciones y su significación. Mirándola desde fuera, se cree asistir al nacimiento de una banal industria de consumo, en donde habría funcionado el proceso de concentración capitalista. Pero es mucho más que eso, y algo muy distinto.

Ciertamente, el capital está más presente que nunca. El lanzamiento de un disco exige fondos importantes y técnicas sofisticadas, y la rentabilidad potencial importante conduce a algunos grupos financieros a interesarse en la música. Así, Gulf and Western, grupo con intereses en petróleo, inmobiliarios y en los cigarrillos, ha comprado Volt (con el cantante Otis Redding) mientras que la Compagnie d'Assurance Transamerica Corporation ha comprado Liberty y World Pacific (con Ravi Shankar). Y sin embargo la realidad no se reduce al paso de un capitalismo competitivo (que sería la representación) a un capitalismo monopolista (que sería la repetición). La economía de la música, extraña industria en la frontera entre el marketing más sofisticado y el artesanado más imprevisible, es mucho más original y anunciadora del futuro.

En principio, el valor de uso no depende más que del producto mismo, pero también del aparato receptor de que disponen los consumidores. No es posible, pues, cambiar rápidamente la tecnología de difusión. Así, la competencia entre productores no puede hacerse sólo sobre la calidad del producto, ni siquiera sobre el precio, ya que los productos son demasiado

diversificados para ser comparables.

Seguidamente, la producción propiamente dicha del objeto (el disco) no es más que una parte menor de la industria ya que, al mismo tiempo que el objeto de cambio, debe crear las condiciones para su compra. Es pues esencialmente una industria de manipulación y de promoción, y la repetición implica el desarrollo de actividades de servicios que producen al consumidor: lo esencial de la nueva economía política que anuncia ese tipo de consumo está en *la producción de la demanda* y no en *la producción de la oferta*. Es difícil, ciertamente, admitir que el valor del objeto no está en la obra misma sino en un amplio conjunto en el que se constituye la demanda de mercancías. Vamos a ver, por lo tanto, que tal es la lógica nueva de la economía de la música desde que se constituyó en industria inmediatamente después de la segunda guerra mundial.

Producir el mercado: del jazz al rock

La música no se convierte verdaderamente en mercancía sino con la creación de un inmenso mercado para la música popular. Ese mercado no existía en el momento del invento de Edison; fue producto de la colonización de la música negra por el aparato industrial americano. La historia de esta extensión de la mercancía es ejemplar. Una música de rebeldía convertida en mercancía repetitiva; una explosión de la juventud, premisa de la crisis económica en el corazón mismo del gran boom económico de la posguerra, rápidamente domesticada como consumo, del jazz al rock; una misma continuidad en el esfuerzo de alienación de una voluntad liberadora, siempre recommencado y retomado, para producir un mercado, es decir, a la vez, la oferta y la demanda.

To jazz y *to rock* significan, uno y otro, en la jerga de los guetos negros, hacer el amor. Significativamente, eran actos de fiesta vividos, pero se han convertido en mercancías neutras, espectáculos culturales para consumidores solventes.

El jazz estaba estratégicamente situado para producir ese mer-

cado: en efecto, nunca pudo constituirse como objeto comercial en la representación, a falta de un mercado solvente para una música no escrita y casi enteramente vinculada a culturas y audiencias muy localizadas. Expresaba a Estados Unidos, donde iba a nacer el mayor mercado de jóvenes solventes y donde se iba a producir la tecnología de la grabación. Esta música del cuerpo, ejecutada y compuesta por todos, expresaba la alienación de los negros; los blancos vendrían a robarles esta creatividad engendrada en el trabajo y en las formas elementales de industrialización, para revendérsela a continuación, pues el primer mercado del jazz estuvo constituido por los trabajadores negros desarraigados de los ghettos de las ciudades del norte. El capital blanco, propietario de todas las firmas de discos, controla desde el comienzo esta comercialización, económica y culturalmente.

De manera significativa, el primer disco de jazz fue grabado por una orquesta blanca (Original Dixieland Jazz Band). La apropiación económica del jazz por los blancos impondrá un jazz muy occidentalizado, modelado por los críticos de música blancos, presentado como una música "accesible al oído musical occidental", es decir, que permite la extensión del mercado a la juventud blanca, desgajándola del jazz negro: "El jazz es cínicamente la orquesta de los brutos de pulgar no oponible y de pies todavía prensiles, en el bosque de Vaudou. Es todo exceso y, de ahí, más que monótono: el mono es abandonado a sí mismo, sin buenas costumbres, sin disciplina, caído en todas las espesuras del instinto, mostrando su carne más obscena todavía. Esos esclavos deben ser sometidos, o ya no habrá más amo. Es vergonzoso que ellos reinen. La vergüenza es la fealdad y su triunfo.""

Los músicos de jazz más conocidos cuando se inician las grabaciones serán además blancos: Whiteman (elegido "King of Jazz" en 1930), Benny Goodman (sagrado "King of Swing"), Stan Kenton. A partir de los años treinta, al ser la demanda de blues suficiente para suscitar la esperanza de una ganancia, la producción fue sistemáticamente desarrollada mediante la pros-

¹¹ Extracto de la *Revue Musicale* de 1920, citado por A. Coeuroy en la historia general del jazz, *Street hot swinx*, 1942, p. 7, y reproducido por Comolli y Caries, en *Free jazz et Black Power*, París, Champ Libre, 1974.

pección del patrimonio de los negros del sur y su pillaje: la idea de pagar derechos de autor a los negros se les olvidaba con frecuencia a aquellos que grababan sus cantos. El sistema de "Field's Trips" (giras de reclutamiento en el sur organizadas siguiendo los consejos de los ojeadores, a veces negros, llamados "talent scouts") permitía proporcionar a los inmigrantes recién llegados a las metrópolis industriales del norte un reflejo estandarizado de las formas musicales de su cultura de origen. "Los estudios ambulantes registraban la mayor cantidad de material posible, daban a cada intérprete callejero unos pocos dólares y con ello todo quedaba resuelto. ¿Los discos se vendían bien o no? Sus autores no lo sabían y jamás recibían ninguna utilidad. Sólo las vedettes eran llamadas al norte para grabar regularmente; pero, también allí, eran pagadas por pieza y no por la venta."¹² Esta explotación de los músicos negros durará, y dura todavía. Muchos negros se han beneficiado de ese sistema y han aceptado ese medio para hacer conocer su música. Como escribe Adorno: el jazz "se ha beneficiado de su propia alienación", ha reflejado muy crudamente la situación de los negros, aceptando, hasta finales de los años cincuenta, su explotación. Después de 1955, esta entrada en el mercado se afirma, y el comercio de los *rythms* y *blues* de los ghettos negros del norte se extiende hacia los medios blancos, gracias al lanzamiento masivo de los discos de 45 revoluciones y a los programas de las estaciones de radio especializadas en AM.

El disco de 78 revoluciones desaparece y el de 45 revoluciones se impone, gracias al *juke-box*. Un mercado enorme, unificado, estandarizado, se establece en torno a un estilo *high school*.

Además, el *baby boom* y la salida de la crisis económica de la posguerra producen una enorme demanda por parte de la juventud blanca, que coincide con la puesta a punto de un producto sincrético, listo para satisfacer, utilizando la ansiedad negra por expresarse, y filtrándola cuidadosamente, las esperanzas de la juventud blanca: *el rock*. Ese filtrado se opera de modo muy preciso y de manera simultánea por las radios y por

¹² Denis Constant, / *Al*, febrero de 1973.

la ASCP, que controla esos derechos de autor.

Una vez establecido el estilo viene la explosión en los años sesenta, y la producción en masa. Otra etapa se franquea entonces con la entrada de los artistas negros más auténticos, paradójicamente reimportados a los Estados Unidos por los grupos ingleses o de negros americanos expatriados en Inglaterra (como Hendrix). Esto se concreta con el desarrollo de los discos de 33 revoluciones y la red de radios FM, que en Estados Unidos reemplazan muy ampliamente a los de 45 revoluciones y a las estaciones AM.

Así como la explosión romántica volvió a abrir la discusión sobre el código armónico, esta explosión de los años sesenta estuvo a punto de crear dificultades al mercado estandarizado de la pop music/rock. Pero allí donde la representación había quebrado, la repetición se impondría: hacer callar es posible en la repetición, pero no en la representación. La industria del disco ha venido a controlar todo aquello que los editores de música de fines del siglo XIX no podían impedir. La censura, explícita, desempeña un papel muy importante, retomado de aquel del siglo XVIII. Así, el Jefferson Airplane ha sido condenado repetidas veces a multas de mil dólares por no respetar cláusulas de contratos que prohíben la violencia verbal; el Grateful Dead, a 5 mil dólares de multa, en Texas, por las mismas razones; Country Joe McDonald, a 500 dólares de multa y al corte a cero de sus cabellos por haber pronunciado la palabra "fuck" en Massachusetts; Jim Morrison, a seis meses de prisión y 500 dólares de multa por "exposición indecente" y "empleo de un lenguaje vulgar", en Florida.¹³

Así, una música degradada, artificial, llega al primer plano. Una música en serie para un mercado anestesiado.

La producción de la oferta

Todo el proceso de producción de la música es muy diferente del de la representación, en la que el músico sigue siendo el

Citado en Daufouy y Sarton, *Pop music/rock, op. cit.*

amo relativo de lo que propone al auditorio. Él es el único en tomar la decisión de hacerla o no. Es verdad que, cuando la técnica sonora viene a representar un papel importante en su representación, ya no está solo. Pero hoy día, en la repetición, el ingeniero de sonido determina la calidad de la grabación, y gran número de técnicos constituye y conforma el producto entregado al público. Así, la decisión de retomar una grabación para perfeccionarla o para concluirla, pertenece, al menos en responsabilidad conjunta, a los técnicos de sonido cuyos criterios de decisión son evidentemente muy distintos de los de los ejecutantes y de los autores. El intérprete no es más que un elemento de la calidad del conjunto; lo que cuenta es la pureza clínica de lo acústico. De ahí se desprende una mutación profunda en los criterios estéticos en relación con los de la representación. El oyente del disco, condicionado por esos criterios de producción, viene, por su parte, a exigir una forma más abstracta de la estética. Ante su equipo de sonido, se comporta como un ingeniero, juez de ruidos.

Poco a poco, cambia la naturaleza misma de la música: lo imprevisto y el riesgo de la representación desaparecen en la repetición. La nueva estética de la interpretación excluye el error, el titubeo, el ruido. Fija la obra fuera de la fiesta y del espectáculo, y la reconstruye y la manipula, formalmente, con una perfección abstracta. Esta visión hace olvidar poco a poco que la música era ruido de fondo y forma de vida, duda y balbuceo. La representación comunica una energía; la repetición produce una información sin ruido. La producción de la repetición exige intérpretes nuevos, virtuosos de frases breves, capaces de rehacer al infinito tomas perfectibles mediante trucajes sonoros. Los ejemplos de esta dicotomía se multiplican hoy hasta el extremo: grandes intérpretes firmando discos que no han grabado y grandes técnicos incapaces de conmover en la escena a ese público que compra sus discos.

Más aún, la dicotomía se vuelve esquizofrenia: las orquestas de Janis Joplin o la de los "Chaussettes noires" no tenían en el escenario la misma composición que en el estudio de grabación. Elisabeth Schwartzkopf aceptó grabar bajo el nombre de Kirg-

sten Flagstad.¹⁴ El autor desaparece detrás del intérprete que se convierte en dueño de la situación y exige la firma conjunta y la exclusividad. Los músicos e intérpretes se separan entonces en dos clases: las vedettes de la repetición, desencarnadas, trituradas, manipuladas, recompuestas en el disco, y los funcionarios anónimos de la fiesta local, de las orquestas secundarias de la representación. Ciertamente, hay transiciones; el baile popular es la escuela en donde nacen las vedettes, y donde éstas encuentran un público. Pero uno y otro remiten a producciones y estatutos radicalmente diferentes: un estatuto de fiesta o un estatuto de penitencia, de Carnaval o de Cuaresma.

La producción de la demanda: el hit-parade

El objeto música, fuera de un contexto ritual o de un espectáculo, no tiene valor en sí mismo. No lo adquiere tampoco en el proceso que crea la oferta, pues la producción en serie borra las diferencias creadoras de valor; su lógica es igualitaria, anonimizante y por lo tanto negadora de sentido. El valor puede entonces apoyarse, parcial o totalmente, en una diferenciación artificial, unidimensional, que es la única que permite la jerarquía, la clasificación. De ahí la importancia del hit-parade en la organización de la comercialización de la música. Sutil mistificación, los hit-parade desempeñan en ese tipo nuevo de economía política, un papel cardinal. Lejos de ser los reflejos superfluos de una economía de gadget, una muletilla publicitaria o un indicador neutro del mercado, son, a mi juicio, los motores esenciales de la economía repetitiva, el anuncio de los procesos nuevos que van a instalarse, el fin de la economía de mercado y del sistema de precios.

Para objetos casi idénticos y con precios equivalentes, que llegan en enormes cantidades al mercado para ser todos ellos sometidos a prueba por los consumidores o incluso por los programadores de radio, la diferenciación exige en efecto una clasifi-

¹⁴ Citado por Rolf Liberman, *Altes et entreteles*. Stock, 1976.

ción exterior a su producción, reconocida como legítima por los consumidores y capaz de definir para ellos el valor de uso del título. Pues el valor de uso no solamente se refleja, sino que también es creado por su posición en el hit-parade: un título que no está clasificado no tiene valor de uso. Es por lo tanto esencial que el consumidor pueda creer en la legitimidad de esta jerarquía, reflejo y creadora de valor. Así, el hit-parade debe pues aparecer a la vez como una expresión de las cifras de ventas (es el caso de los primeros hit-parades de los años treinta, realizados muy seriamente por Cash Box y Bill Board y hoy todavía reservados a la información de los productores) y como un anuncio de los sucesos por venir. Es preciso pues que anticipe sobre el mercado a conquistar. De ahí la mezcla ambigua de las cifras de ventas con las preferencias de los auditores que supuestamente intervienen en la constitución del hit-parade.

Hay pues un modo de evaluación del valor de cambio, del precio relativo, que contiene a la vez el del mercado (las ventas) y el del plan (el proceso electivo). *El hit-parade remite pues a la forma soñada de la economía socialista, en la que el precio no es ya el único determinante de un valor de cambio/uso y en donde la elección se expresa, fuera del ingreso disponible, mediante las preferencias expresadas democráticamente por los consumidores.*

Pero, aunque sueño de una escapada fuera del sistema comercial y de las reglas del capitalismo es, por el contrario, su forma más moderna y la más lograda. Pues la clasificación no es nunca sino míticamente reflejo de los deseos de los consumidores. De hecho, no depende solamente de la adecuación de la obra al gusto misterioso e inaferrable de un público. Los que creen participar en su elaboración llamando por teléfono a las estaciones de radio y escribiendo a los periódicos deberían saber que sus cartas, en la mayor parte de los casos, ni siquiera son abiertas, ni anotadas sus llamadas telefónicas. La clasificación depende de hecho, principalmente, por una parte, de la presión de los productores de discos, impacientes por ver sus novedades abrirse paso en el mercado, sobre los programadores de las estaciones de radio, y por la otra, de los resultados reales de venta. La velo-

cidad de evolución de un título en la clasificación de un hit-parade es, pues, principalmente, función del número y de la calidad de nuevos títulos en espera. Eso "vale", entonces, a ojos de los auditores, por la clasificación que ellos creen haber contribuido a establecer, ya que, en la mayor parte de los casos, compran los discos en cantidades proporcionales a la clasificación, y cierran el círculo del proceso legitimando la clasificación.

Así, el sistema del hit-parade establece que el valor de un objeto depende de la existencia de otros objetos alternativos y desaparece cuando emerge una posibilidad de hacer más plusvalor con otros; es decir, está en función de la intensidad de la presión financiera de los nuevos títulos que esperan entrar en circulación. El valor de cambio acaba así por destruir toda ficción de valor de uso autónomo y fijo: *el uso no es más que la fijación de la velocidad del cambio*. No quiero decir que el hit-parade crea la venta, sino que, mucho más sutilmente, canaliza, selecciona y da un valor a aquello que, sin él, no lo tendría y flotaría, indiferenciado.

Está claro que el hit-parade no es algo específico de la música. Puede servir para establecer una jerarquía de valores de uso entre todos esos objetos de precios indiferenciables que vienen, cada vez más numerosos, a ocupar nuestras vidas. Una economía en la que esos productos asaltan al consumidor y de los cuales sólo un pequeño número tiene oportunidad de retener su atención exige una fijación de valores relativos que el sistema de precios no puede ya significar.

Tal fijación exige un cartel de anuncios, es decir, un sistema de comunicación capaz de mostrar tal clasificación de forma periódica con el objeto de organizar una renovación rápida de los productos. Aquí también, la red de radiodifusión está en el centro de la manipulación. Esta red es tan necesaria para el éxito de la industria del disco, como la industria del disco lo es para su rentabilidad. Más precisamente, el éxito de una red sonora depende de su capacidad para vender objetos-música, pues parece que, cada vez más, una estación de radio no tiene audiencia más que si difunde discos que se venden. La estación no crea la venta de esos discos, pero reafirma en su elección a aquellos que, de

todos modos, han decidido comprarlos. Más generalmente, hoy día no se escucha ni se lee sino aquello que se pide comprar a los compradores. La radio se ha convertido en la vitrina del despliegue publicitario de la industria del disco (como la revista femenina lo es para el consumo femenino y las revistas de fotografía para el consumo de aparatos fotográficos) y más aún cuando está interesada, en virtud de los derechos de autor usurpados, en el éxito de la obra.

Sin duda, la radio se juzga también por su capacidad de informar; pero eso no carece de relación con nuestro tema. Pues una función auxiliar esencial del hit-parade es la de crear un pseudo-suceso en un mundo repetitivo en el que nada sucede. Se puede incluso llegar a decir que, con el hit-parade, la radio no difunde más que información: *sobre la escena política en los boletines de información, sobre la de los objetos en la publicidad, y sobre la de la música en los hit-parades*.

Que se me entienda bien: yo no creo que la fabricación industrial de un "tube" (éxito comercial) sea hoy accesible, ni que un disco clasificado a la cabeza del hit-parade y programado repetidas veces por día se venda necesariamente mejor que aquellos que no lo son. Son innumerables los contraejemplos de discos promovidos sin éxito, o de discos dejados de lado por los programadores y que, sin embargo, se venden por centenares de miles de ejemplares. Pero, en el momento en que el número de títulos nuevos alcanza el centenar por día, la selección del éxito puede ser estadística, aleatoria. El mejor hallará su camino. La producción resulta así determinada por el artesano y su equipo, apoyados en el aparato industrial. La selección y la renovación son ayudadas y canalizadas por la red de los medios de comunicación y los hit-parades. La evolución del sistema de edición hace desaparecer la función primera del editor, a saber promover la obra en general,¹⁵ para confiarla a los editores especializados o incluso a las estaciones de radio, y abre la puerta a todas las presiones y a todos los camuflajes de la corrupción.

En una economía en donde el costo de producción de la oferta

¹⁵ Cf. el informe de M. J.-L. Tournier, director general de la SACEM, en el XXX Congreso de la CISAC, el 27 de septiembre de 1976.

se vuelve muy débil en relación con el costo de producción de la demanda, es sobre todo del mejoramiento de las técnicas de comercialización de lo que dependerá la continuidad de la expansión. El marketing de la música es muy diferente del de los demás productos de consumo individual. Dejando aparte la música de calidad para la que los centros nocturnos son un mercado *test* eficaz, se pueden rentabilizar fácilmente ventas flojas, localizadas en mercados muy especiales sin grandes encuestas de mercado. Además, el proceso de producción de la demanda viene a acelerar la producción de la oferta: cada vez más, la gestión de los stocks es cosa de especialistas. El riesgo de la selección queda entonces salvado por intermediarios especializados (*rackjobbers*) que organizan la rotación rápida de los stocks y la concentración de las ventas en algunos grandes éxitos vendidos fuera de las redes especializadas y, por consiguiente, aceleran el movimiento de títulos en los hit-parades.

Lo trivialización del mensaje

No es la canción lo que se ha degradado, sino la presencia de la canción degradada en nuestro medio lo que ha aumentado. La música popular y el rock han sido recuperados, colonizados, aseptizados. Si el jazz de los años sesenta fue el refugio de una violencia sin salida política, fue seguido por una implacable recuperación, ideológica y técnica: Jimmy Hendrix cedió su lugar a Steeve Hove, Eric Clapton a Keith Emerson. Hoy, la degradación universalizante, desespecificadora, es una de las condiciones del éxito de la repetición. Los temas más rudimentarios, los más planos, los más carentes de sentido se imponen como éxitos si remiten a una preocupación cotidiana del consumidor o si significan el espectáculo de un compromiso personal del cantante. Los ritmos de una excepcional banalidad a menudo no están demasiado alejados de los ritmos militares. Observando sus temas, ni musical, ni semánticamente, la música de variedades anuncia un mundo de cambios. Al contrario, no sucede nada importante y, después de veinte años, el movimiento sigue siendo muy mar-

ginal e incluso a menudo cíclico. El cambio se hace mediante una modificación menor de un precedente. Cada serie es así repetida, marginalmente modificada para fijarse como una novedad, para constituir un acontecimiento. Los cantantes de 1950 recuperaron en 1970 los favores de la moda y los niños aprecian hoy los discos de sus padres. A veces, sin embargo, la calidad se mejora, la canción se vuelve crítica y la música blasfema: *repetitiva*, *aplanadora*, como denuncia de la serie; anuncia una subversión nueva de músicos que actúan con cautela ante la censura y son los únicos anunciadores del cambio.

El encierro de la juventud

Aunque concierne a todas las categorías sociales y a todos los mercados específicos, la música en serie es ante todo un proceso de canalización de la infancia en la forma nueva de la economía repetitiva. Constituye poco a poco a la juventud en una sociedad aparte, adulada, concernida, que tiene su propia cultura diferente de la de los adultos, sus propios héroes y sus propias batallas. De hecho, incluso bajo la forma idealizada de la seudorrebelión inteligente de los Beatles, asegura una socialización muy eficaz en ese mundo de lo irrisorio que construyen los adultos. El universo cultural de una música producida por los adultos organiza una uniformización en el grupo. La música es aquí vivida, en efecto, como relación y no como espectáculo, como factor de unanimidad y de exclusión de todo lo ajeno al mundo de los adultos y no como diferenciación individual.

La vida soñada es una "vida-pop", refugio fuera de las grandes máquinas incontrolables, ratificación de una indiferencia individual y de una impotencia colectiva para cambiar el mundo. La música de la repetición se vuelve a la vez una relación y un medio de colmar la ausencia de sentido del mundo. Crea un sistema de valores a-político, a-conflictual, idealizado. El niño aprende allí su oficio de consumidor, pues la selección y la compra de la música son sus actividades principales. Podemos decir incluso que ahí está su trabajo, su participación en la produc-

ción; mundo al revés en el que el niño produce el consumo de música, y la industria produce la demanda de música; la producción de la oferta y, junto con ella, los músicos, se vuelven secundarios.

La música conforma así un consumidor fascinado por su identificación con los otros, por la imagen del éxito y la felicidad. Las vedettes tienen siempre la edad idealizada de su público, edad que baja con la extensión del campo de la repetición. Esta canalización de la infancia en la música es un sustituto políticamente esencial de la violencia que no encuentra ya su puesta en escena ritual. Los jóvenes ven ahí la expresión de sus rebeldías, el portavoz de sus sueños y de sus carencias, mientras que ella es de hecho canalización del imaginario, pedagogía del enclausamiento general de las relaciones sociales en la mercancía.

Elemento esencial de la iniciación del consumidor, la repetición musical, consumo de un discurso de código simplista, hará sin duda necesaria un día la ruptura definitiva de la socialización que remplace; así, *la música en serie anuncia la muerte de la familia*: cuando llegue a aparecer como de interés para la sociedad comercial el asalariar directamente al niño por el Estado o el enviarle desde los doce años al mercado de trabajo para asegurarle una remuneración mínima y hacerle solvente, la sociedad repetitiva será sin duda lo bastante hábil para hacer de esa nueva canalización una reivindicación del progreso.

La repetición nos remite a una nueva reconsideración del análisis de los comportamientos de los agentes hecho por la economía clásica y el marxismo: el consumo musical conduce a una indiferenciación de los consumos individuales. Se consume para parecerse, y no ya, como en la representación, para distinguirse. *Lo que cuenta en lo sucesivo es la diferencia del grupo entero con lo que él mismo era la víspera, y no ya la diferencia dentro del grupo*. Esta socialización por la identidad del consumo, esta producción en serie de los consumidores, ese rechazo de lo que era ayer una prueba de su existencia, desbordan ampliamente el marco de la música. Así, vemos desaparecer la moda femenina en la uniformidad del blue-jean, y a las generaciones nuevas comprar discos y ropas (es decir su sociabilidad) en grandes su-

perficies anónimas en donde la serie se fija sin vergüenza, y adonde vienen los niños, fascinados como ante el tañido del flautista de Hamelin.

Ruido de fondo

La música en serie es pues un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación interclases, de homogeneización cultural. Se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural, y de desaparición de las culturas específicas.

Más allá de eso, es un medio para hacer callar, un ejemplo concreto de mercancías que hablan en lugar de los hombres, de monólogo de las instituciones. Así, cierto uso del transistor hace callar a quienes saben cantar, el disco comprado o escuchado anestesia una parte del cuerpo, y se almacena el espectáculo de juglares abstractos y demasiado a menudo insignificantes.

Pero hacer callar exige, más allá de su compra, la insinuación general de esta música. También ha remplazado al ruido de fondo natural, ha invadido y anulado hasta el ruido de las máquinas. Se filtra en los espacios cada vez mayores de la actividad vacía de sentido y de relaciones, en la organización de nuestra vida cotidiana: en todos los hoteles del mundo, en todos los ascensores, en todas las fábricas y oficinas, en todos los aviones, en todos los automóviles; por todas partes significa la presencia de un poder que ya no necesita bandera o símbolo: la repetición musical afirma la presencia del consumo repetitivo, del flujo de ruidos como *Ersatz* de sociabilidad.

El hecho no es nuevo. Después de todo, Haydn o Mozart no escribían, poco más o menos, sino música de fondo para una élite que no apreciaba en ella más que el símbolo del poder. Pero, aquí, el poder ha extendido sus funciones a toda la sociedad, y la música se ha convertido en un ruido de fondo para las masas. Música de canalización en el consumo. Música de repetición mundial. Música para hacer callar.

La sociedad repetitiva es ahora más fácil de analizar que la que la precedía, pues, imponiendo el silencio por su música,

habla mucho de sí misma. Las organizaciones dan paso ahí a sus estrategias. Así, no se precisa demasiado esfuerzo para entender el papel represor de la música en serie.

Se puede pensar, por ejemplo, en una de las empresas más características de música para hacer callar, MUSAK. Creada en 1922 para proporcionar música por teléfono, se desarrolló a partir de 1940 vendiendo música ambiental. Sus clientes son innumerables: estadios, parques, salones, cementerios, fábricas, clínicas (incluidas las veterinarias), bancos, piscinas, restaurantes, hoteles e incluso depósitos de basuras.

Las músicas utilizadas en las bandas vendidas son objeto de un tratamiento castrante denominado "limitación de la gama de intensidad", que consiste en difuminar las tonalidades y el volumen. Luego son puestas en tarjetas perforadas, clasificadas por género, duración y tipo de conjunto, y programadas, mediante ordenador, en secuencias de trece minutos y medio, las que son integradas en series completas de ocho horas, para ser en seguida comercializadas.

Según David O'Neill, uno de los responsables de Muzak: "Nosotros no vendemos música, vendemos programaciones." Para un restaurante, "los programas del desayuno consisten de ordinario en novedades, sin demasiados metales. Para el almuerzo, pasamos sobre todo canciones acompañadas de instrumentos de cuerda". Para una fábrica o una oficina: "La corriente debe ir contra la curva de fatiga profesional. Cuando el empleado llega, por la mañana, está generalmente de buen humor, y la música será tranquila. Hacia las diez y media de la mañana, empieza a sentirse un poco fatigado, tenso, así que le damos un golpe de fusta con una música apropiada. Hacia la mitad de la tarde, es probable que la fatiga se haga sentir de nuevo: nosotros los despertamos una vez más con un aire ritmado, generalmente más rápido que el de la mañana."

Esta música no es inocente. No es más que una forma de dominar los ruidos penosos del trabajo. Puede ser el anuncio del silencio general de los hombres ante el espectáculo de las mercancías, del que no harán más que el comentario estandarizado; el anuncio del fin de la obra musical aislable, que no habrá sido

más que un breve paréntesis en la historia de los hombres. Se produce entonces el exterminio del uso por el cambio, la trituración radical de los códigos por la máquina de la economía, trituración explícitamente ratificada por ciertos músicos para quienes la música debe insinuarse en el mundo de lo cotidiano y no ser ya un acontecimiento de excepción. Así, John Cage:¹⁶ "Hay que realizar una música de mobiliario, es decir, una música que formaría parte de los ruidos ambientes, que los tomaría en cuenta. Yo la supongo melodiosa; suavizaría el ruido de los cuchillos y tenedores sin dominarlo, sin imponerse; amoblaría los silencios que pesan a veces entre los comensales. La música les ahorraría las banalidades corrientes; neutralizaría al mismo tiempo los ruidos de la calle que invaden la escena sin discreción. Eso sería responder a una necesidad." ¿Quiere Cage simplemente hablar de la música ambiental o es que prevé, más lejos, una estrategia hacia la destrucción radical del uso en la música, una política de liquidación del sentido, para permitir su renacimiento ulterior? La música llamada culta, en la que se inscribe su propósito, desemboca en esta negación del sentido que anuncia la música en serie.

Repetición y destrucción del sentido

El estado actual de la teoría de la música en Occidente remite, por su discurso, a la reorganización ideológica que exige la puesta en práctica de la repetición. Cualquiera que sea su ambigüedad, el músico teórico se inscribe en esta lógica. Como músico de la representación, sigue siendo músico del poder, remunerado para poner a punto la forma sonora del saber técnico actual, al mismo tiempo que para significar su liquidación. Eso no es contradictorio: *la ausencia de sentido es la condición de la legitimidad del poder de una tecnocracia.*

Fuera de las reglas rotas de la armonía, el músico trata de comprender y dominar las leyes de la acústica, para constituir un

¹⁶ Extracto de *Silence*, citado por Anne Rey en *Erik Salie*, p. 170.

modo de producción de una nueva materia sonora. Liberado de las ataduras de los códigos antiguos, su discurso es entonces ilocalizable. Borrador del pasado, posee todas las características de la tecnocracia dominante de las grandes máquinas de la economía repetitiva. Está en el poder del no-sentido y cuenta en él con todos los atributos:

Cientificismo. La teoría de la música occidental se expresa esencialmente en sus relaciones con la ciencia y con su crisis: "Nuestra época estará ocupada, y eso durante muchas generaciones, en construir y estructurar un lenguaje nuevo que será vehículo de las obras de arte del futuro" (Boulez). O también: "La música está, en el pensamiento, unificada con las ciencias. Así, no hay ruptura entre éstas y las artes [...] Desde ahora, el músico tendrá que ser un fabricante de tesis filosóficas y de arquitecturas globales, de combinaciones de estructuras (formas) y de materias sonoras" (Xenakis).

El paralelismo con la ciencia es total. Como la ciencia, la música ha roto sus códigos. Desde el abandono de la tonalidad ya no hay más criterios de verdad o de referencia común a quienes componen y a quienes escuchan. Queriendo explícitamente crear un estilo al mismo tiempo que la obra, la música está hoy abocada a elaborar el criterio de lo verdadero al mismo tiempo que su descubrimiento, la lengua al mismo tiempo que la palabra. Como la ciencia, la música se mueve entonces en un campo cada vez más abstracto, cada vez menos accesible al empirismo, en donde el sentido desaparece ante la abstracción, en donde el vértigo de la ausencia de reglas es permanente. Así, la música enuncia el devenir de la ciencia en la repetición, y sus dificultades. Remite a una abstracción de las condiciones de funcionamiento de la sociedad que se establece, y a las dificultades de una ciencia de la repetición.

Universalidad imperial. Música de élite, burocrática, por el momento todavía sin mercado comercial, sostenida por poderes en busca de una lengua, de un proyecto, ella se quiere, como ellos, universal. Para serlo, disminuye su especificidad, reduce la sin-

taxis de sus códigos. No crea un sentido: pues *el no-sentido es el único sentido posible en la repetición sin proyecto*. La música se quiere también teoría general de todas las estructuras. Así Xenakis: "Los músicos habrían podido, a cuenta de la física del siglo xix, crear la estructura abstracta de la teoría cinética de los gases, únicamente para las necesidades y por la música [...] El pensamiento musical estuvo en gran retraso con respecto a los pensamientos físicos y matemáticos, vanguardia cortada de la filosofía así castigada. Es necesario que la vuelva a atrapar para guiarlos, de nuevo, como en los tiempos de su nacimiento pitagórico, decidimos", o también Stockhausen: "En definitiva, *quiero integrarlo todo*." Vocabulario de poder de managers de la sociedad industrial, de sabios persuadidos de la existencia de una verdad global, de una socieBad *que quiere hacer de su pura gestión la matriz de su sentido*. Búsqueda desenfadada de abstracción universal para hombres que han perdido el sentido de su trabajo y son incapaces de hallar uno más exaltante que la organización estadística de la replicación.

Despersonalización. La música del poder no vehiculiza ya información en un código. Está, como ideología del tiempo, vacía de sentido. El músico moderno no dice nada, no significa nada sino la insignificancia de su tiempo, la imposible comunicación en la repetición. No pretende ya comunicarse con el auditor mediante un mensaje, aunque ese vacío deje a veces su lugar al mensaje, pues el oyente puede asociar o tratar de crear él mismo un orden. "Nosotros facilitamos el proceso para que se produzca no importa qué" (Cage). La producción musical no forma ya un haz. No-sentido, la música es fuente de silencio, pero también de emergencia creativa, rechaza la hipótesis de un fundamento natural de las relaciones de los sonidos, rechaza "la organización natural de la experiencia sensible".¹⁷ La forma es liberada de una configuración única y se basa en "un infinito laberinto de efectos de feed-back."¹⁸

¹⁷ C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, p. 30 [Mitológicas IV: Lo crudo y lo cocido, México, FCE, 1968]

¹⁸ Earle Brown, *Musique en leu*, núm. 3, p. 30.

Desconcentración y manipulación del poder. El ruido de la materia, informal, invendible, ratifica la negación del sentido. Esta ideología del no-sentido no carece de inferencias políticas. De hecho, anuncia la ideología de la sociedad repetitiva, simulacro de descentralización del poder, caricatura de autogestión. Toda la música se organiza sobre el simulacro del no-poder. En vez de la partitura y del director, la improvisación es presentada como forma de composición. De hecho, el orden más formal, la dirección más precisa y la más rigurosa se enmascaran tras un sistema evocador de autonomía y de aleatoriedad. El intérprete mismo no está más que falsamente asociado a la elaboración de la música. Philipp Glass, por ejemplo, escribe una música que permite la intervención de los músicos. La música es ejecutada por un grupo permanente en el que los instrumentistas se dan la cara unos a otros sentados en círculo. No hay director de orquesta, Glass hace simplemente una señal con la cabeza para comenzar o para pasar de una parte a otra. Sin embargo, a pesar de las apariencias, jamás el músico ha estado tan falto de iniciativa, tan anónimo. La única libertad que se le ha dejado es la del sintetizador: combinar programas preestablecidos. Simulacro de autogestión, esta forma de interpretación remite premonitoriamente a una nueva manipulación del poder: en la ausencia de sentido de la obra, el intérprete no tiene ninguna autonomía propia de su acción, ninguna operación cuyo origen no se remonte a la manipulación del azar por parte del compositor. Dirigir el azar, echarlo a suertes, hacer lo que sea, remite al intérprete a una impotencia, a una transparencia jamás alcanzadas: él es el ejecutor obligado de leyes probabilistas, tal como lo es el administrador de una sociedad repetitiva. Su estatus no es por lo tanto inocente sino, una vez más, premonitorio. El hombre en la economía moderna no tiene un lugar diferente al del intérprete de Glass: haga lo que haga, no es más que un elemento aleatorio en una ley estadística. Aunque todo le es posible en apariencia, los medios de sus comportamientos obedecen a leyes funcionales reconocibles, abstractas, inevitables. Tras el desorden de la teoría, hay pues una música promedio, del anonimato reencontrado en la individualidad general, que deja oír "la voz una de las cosas del universo" (Michel Serres), el ruido de fondo en el

anonimato repetitivo y perfectamente controlado.

Como escribe Adorno: "La irracionalidad de su impacto, calculada al extremo, busca mantener a la gente atada, parodia de protesta contra la supremacía del concepto clasificatorio." La mutación de un campo combinatorio, la apertura de grandes espacios sonoros y el control de los intérpretes no dan, sin embargo, todo el poder al compositor. En vez de jugar con la nomenclatura limitada de la clave armónica, traza las grandes líneas del proceso de composición y experimenta con la disposición de ruidos libres. Acústico, cibernético, es superado por sus propios instrumentos. Es la inversión radical del innovador y de la máquina: los instrumentos no sirven ya para producir formas sonoras deseadas, pensadas antes de ser escritas, sino para controlar formas inesperadas. Mientras que Bach producía el órgano para su música, el compositor moderno no es apenas sino espectador de la música que produce su ordenador. Está sometido a sus fallos, vigilante de un desarrollo incontrolado.

La música escapa de los músicos. Aunque creen pensar las estructuras y teorizarlas a partir de su experiencia (o más bien al lado de ella), tomando préstamos con frecuencia erróneos a unas matemáticas muy mal comprendidas, su papel no es más que el de guiar el desarrollo imprevisible de la producción sonora, y ya no el de combinar sonidos previsibles surgidos de instrumentos estables. "El compositor se convierte en una especie de piloto que oprime botones."¹⁹ Se vuelve agente (*program designer*) de una obra difusa: casi viviente, casi orgánica, creando ella misma, mediante su historia, su propia significación. Una obra que nadie más que el compositor puede representar. Faltan a menudo de los instrumentos, inventados para la obra. Como en economía política, y ahí incluso muy adelante de ella, la música experimenta cómo los hombres son superados por sus conocimientos y sus herramientas: ya no organizamos el crecimiento de la producción, ahora nos esforzamos solamente por regular una evolución de leyes mal conocidas (las de la materia sonora). Se produce lo que la tecnología hace posible, en vez de crear la tecnología de lo que queremos producir.

¹⁹ Iannis Xenakis, *Musique té architecture*, París, Casterman, 1971, p. 32.

Elitismo. Esta despersonalización en un cientificismo estadístico desemboca en la eliminación del estilo, en la exigencia misma de su imposible marcación, en la búsqueda de una especificidad inimitable ("Todo aquello cuyo estilo es fácil de imitar me parece sospechoso.")²⁰ Se trata pues de escribir la música en formas a-culturadas, corriendo el riesgo de desaparecer en la abstracción estadística general. En la repetición, el grupo que dirige la repetición no se conserva en tanto que grupo autónomo sino creando artificialmente una distancia con el resto de los hombres, siendo el único capaz de comprender esta música del saber, renovando sin cesar su propio sistema de desciframiento de los signos.

Esos músicos demuestran la fragilidad de esta estrategia de la élite del poder: intentando siempre inventar un código nuevo, ella pierde toda oportunidad de producir uno sólo que sea estable. A fuerza de aceptar el no-sentido como fundamento de su poder, pierde toda oportunidad de hacer emerger un objetivo aceptable de su dominación.

La ausencia de estilos exige la innovación permanente de los títulos (*Inconíri* de Nono, *Construction* de Cage, *Match* de Kagel, *Time cycle* de Foss) y la competencia fuera de las formas tradicionales de producción musical. Sin buscar la adecuación a la demanda del oyente, la música existe, se impone. Es ciertamente la ideología pura del progreso, valor en sí mismo si es destructor de valor de uso y de comunicación.

Cientificismo; universalidad imperial; despersonalización; manipulación; elitismo: todos los rasgos, todos los fundamentos de una ideología nueva de la economía política se encuentran en la investigación musical occidental actual. Una música sin mercados se impone a una élite internacional, que se encuentra en esa superación de las tradiciones culturales nacionales, a la búsqueda de un esperanto necesario para su funcionamiento simple, para su comunicación eficaz. Sueño de la unidad mundial de las grandes organizaciones mediante el lenguaje de la música, un lenguaje que se legitima por la ciencia y se impone por la tecno-

²⁰ Stockhausen, *VH 101*, invierno 1970-1971.

logía. Universalidad que la grabación y la conservación hacían esperar desde 1859 (con el Acuerdo internacional sobre la definición del *la*) y 1880 (con el Volapuk) y que la abstracción atonal está a punto de conseguir. Convergencia transnacional y transideológica en torno a una misma pérdida del control de la producción en una abstracción de la ciencia. De un mismo poder basado en el a-ideologismo.

Los músicos se han convertido en los símbolos de esta multinacionalidad a-ideológica: apreciados en los lugares de poder más internacionales, financiados por instituciones del Este y del Oeste, son la imagen de un arte y una ciencia comunes a todas las grandes organizaciones en monólogo. Pues si, en apariencia, se muestra como más independiente del poder y del dinero que sus predecesores por ser más abstracto, el músico moderno está, por el contrario, apoyado más que nunca en las instituciones de poder, separado de los combates de nuestro tiempo, encerrado en los grandes centros de producción, fascinado por la búsqueda de un uso artístico de los instrumentos de la gestión de las grandes organizaciones (informática, electrónica, cibernética...): se ha convertido en un docto menestral del aparato multinacional, económicamente poco rentable, que produce una simbólica del poder.

La música teórica es liquidadora; ratifica el fin de la música y de su papel creador de una sociabilidad. Así el poder, que se apoya en ella, ratifica, utiliza y se funde en el fin del sentido.

Música en la que el aspecto visual y relacional es en definitiva muy secundario, abstracto, se acomoda muy bien a la tecnología de la red repetitiva. Nada excluye incluso que la élite no logre un día imponer su consumo, no-sentido puro, a los sujetos del mundo repetitivo. Ella es pues, tal vez, el sustituto de las variedades populares para los treinta años que vienen. La música no es ya tampoco, en la repetición, más que el pretexto un poco molesto para la existencia de los músicos, teóricos e ideólogos; como la economía, se ha vuelto el pretexto, poco a poco olvidado, del poder de los tecnócratas.

El acoplamiento de las dos circulaciones: el desenlace

El acoplamiento de las dos producciones, una con la otra, puede parecer *a priori* artificial: una utiliza las armonías más tradicionales para no sorprender, la otra se inscribe en una investigación abstracta, en un cuerpo teórico en crisis, rehusando las facilidades y los códigos culturales dominantes. Una se dirige a una audiencia de masas a la que trata de obligar a comprar; la otra no tiene ni mercado, ni otro financiamiento que el mecenazgo, público o privado. Y, sin embargo, una y otra participan de una misma realidad, la de la sociedad occidental hiperindustrializada y en crisis. Ambas están pues necesariamente acopladas una a la otra, aunque sólo fuese por su oposición radical.

De hecho, su acoplamiento es mucho más sólido de lo que parece implicar esta simple antítesis: música teórica y música en serie remiten ambas a una imagen repetitiva de la sociedad occidental, en donde la necesaria producción en serie legitima al tecnócrata que la maneja, la manipula y la distribuye universalmente. Ellas revelan la estandarización y la tecnocracia como dos aspectos de la repetitividad universalizada, y la ciencia como perdiendo su sentido, al mismo tiempo que la mercancía liquida su uso. Este desenlace puede ser la condición del nacimiento de una nueva música, más allá de los códigos en vigor, así como el anuncio de una nueva dictadura de la representación, y la puesta en escena de un nuevo código dominante, de un funcionalismo universal. Ella prepara la destrucción de todos los sistemas simbólicos pasados, de todas las redes anteriores en donde se canalizaba el imaginario, para permitir que se imponga el de un dictador, o para que cada uno cree el suyo.

r

Los conciertos del poder

Esta interdependencia de las funciones políticas de músicas tan diferentes se extiende por todas partes. Así, la sala de conciertos, invento del siglo xviii, permanece todavía hoy, sea lo que sea lo que ahí se deja oír, como un equipamiento del poder; de la

misma manera en que el museo permanece como un sustituto político para los comerciantes en la gestión del arte.

Lugar esencial de la sociedad representativa, el concierto sigue siendo operatorio en la sociedad repetitiva. Pero el espectáculo está cada vez más en la sala, en la relación de poder del público con la obra y con el intérprete, y no ya en su comunión con ellos: un público de concierto, hoy, juzga más que goza; la música se ha vuelto un pretexto para la afirmación de su cultura y no una forma de vivirla. La sociedad repetitiva encuentra ahí entonces la necesaria persistencia de la puesta en escena de lo político en donde los espectadores reconocen, sobre el escenario y en la sala, la imagen de ellos mismos y la legitimación de su poder.

Cuántos errores habrían evitado las ciencias sociales, desde hace dos siglos, si hubieran sabido analizar las relaciones entre espectadores y músicos y la composición social de las salas de conciertos. Muy rápidamente se hubiera visto reflejada ahí, de forma precisa, la relación de los espectadores con el poder. Se hubiera visto que la representación se vuelca en la sala cuando se pone en escena la repetición; que la élite se define y se protege por el esoterismo y la exigencia cultural de las obras que comprende; el concierto es entonces el lugar en donde ella se va a mostrar a sí misma que no es tan fría, inhumana y conservadora como se le reprocha. Para los demás, el concierto es la mediocridad camuflada en el ersatz de fiesta, pues "todo lo que se distribuye a los pobres no puede ser jamás sino la pobreza".²¹ Los conciertos populares, las giras de artistas no son en efecto demasiado a menudo sino copias de discos, de los que se busca recrear la fría perfección mediante el uso generalizado del *play back*. El baile popular, convertido parcialmente en concierto, es el exutorio de una violencia que pierde su sentido. Carnaval sin sus máscaras y sin su sentido trágico canalizado, en donde la música no es más que un pretexto para la incomunicabilidad, para la soledad y el silencio que impone la intensidad sonora; el baile, o incluso su ersatz mundano el club nocturno, es un lugar en donde la música prohíbe la palabra a aquellos que, de todos

²¹ Censor, *Véridique rapport sur les (temières chances du capitalisme en Italie*, Éd. Champ Libre, 1976.

modos, no quieren o no pueden tomarla. Para ellos, el silencio está ya en la repetición.

El músico del poder: del actor al matricero

El músico es un elemento de una red nueva de poder. Salvo el caso en que él se identifica con una sola obra, es mucho más conocido que la música que escribe o la que interpreta. De forma general el intérprete eclipsa al autor y, a menudo, le roba su creación. Él cristaliza así las últimas formas del espectáculo, necesarias para hacer tolerable la sociedad repetitiva. Su función no es ya la de representar el mundo, sino la de ser un *modelo a imitar*, la matriz en la que se organizan la reproducción y la repetición. De ahí la importancia de la justificación de su función por la ciencia, por el estilo que forma o por la idealización de su imagen personal. De ahí la importancia del proceso de identificación; más allá del tiempo, grabado en el objeto, el artista se convierte en el modo imitado. Su función no es ya musical, sino unificadora. Es uno de los genes esenciales de la repetición. Cuando el espectáculo se disuelve en imitación, el autor-intérprete se convierte en molde. Los Beatles, David Bowie han desempeñado y desempeñan ese papel. Manipulados, explotados por los intermediarios que los fabrican, o amos de su juego, son modelos imitados en su estilo de vida y en su vestimenta. Así siguen representando el papel eterno de la música: crear una sociabilidad. Pero, en la repetición, eso pasa por la identidad y no por la diferencia: *el chivo expiatorio se ha convertido en modelo*.

El lenguaje mismo es matriz: la conversación de los consumidores está estereotipada, reducida a las palabras si no es que a los títulos de las canciones, y se vuelve un elemento de esta identificación radical. Podemos preguntarnos si la música atonal podrá representar tan logradamente el mismo papel. Hoy ella nos remite a la repetición porque es estadística, macromúsica. Pero, después de todo, siendo modelo para un grupo de élite, puede expandirse un día como atributo del espectáculo generalizado. Y, en cierto modo, como dijimos, la música atonal, conce-

bida para la audición abstracta, se presta infinitamente mejor a la grabación y la imitación que la armonía concebida para el espectáculo.

La imitación se encuentra pues sutilmente en el origen de una fiesta extraña, en donde todas las máscaras serían idénticas. De un Carnaval entre los penitentes de la Cuaresma. De un Carnaval trágico porque el mimetismo es total. Incluso en el caso en que se convierte en crítico y donde la identificación se hace sobre un modelo no conformista, el proceso de imitación funciona; el anticonformista crea una norma de imitación y la música no es ya, en la repetición, más que un giro en la normalización ideológica.

La deslocalización del poder

En ese proceso, los modos de concordancia de la música con el poder son trastocados. Mientras que la representación constituye una jerarquía compleja de estilos y de consumo musical, las dos músicas de la repetición tienen una misma función de nivelamiento general, exceptuada una élite del poder. En la representación, la música revestía entre las clases medias un prestigio social tanto más grande cuanto que ella encarnaba los valores culturales de las clases superiores al mismo tiempo que les permitía distinguirse de las clases pobres, con el piano, por ejemplo, medio de acceso, para la burguesía media, a un simulacro de la representación de la música y de la cultura romántica. Esto desaparece en la repetición.

Por una parte, la música popular ya no está jerarquizada en clases. Es la misma desde lo más alto hasta lo más bajo de la escala social, pues los medios de comunicación han reducido considerablemente el tiempo de penetración social y geográfica de un éxito, así como la duración de su vida. En los bailes populares o en las salas nocturnas de las capitales se escucha cada vez más la misma música, se bailan los mismos bailes. Pero no se trata ya, como en la Edad Media, de una circulación de la inspiración del pueblo hacia la corte, sino de una uniformización de los mercados a los que se dirige el aparato industrial.

Por otra parte, la música culta está reservada a una élite de concierto. Ya no es difundible en la burguesía media, pues los instrumentos y las técnicas que utiliza la hacen incomunicable, no representable por aficionados. Es una música localizada para especialistas de lo aleatorio, un espectáculo de técnicos para tecnócratas.

El juego del diferencial consumatorio, creador de deseo individualista, persiste en la "cadena hi-fi". Pero, a mi juicio, una vez pasado el período de la fascinación tecnológica, se instalarán una trivialización de esos objetos y una identificación con el grupo en la repetición en serie, como ha sucedido con el automóvil o el disco.

Así, la música se ha convertido en un elemento de reproducción normalizada de la fuerza de trabajo y de regulación social. En eso, es a la vez Orden y Transgresión, soporte de la Cuaresma y ersatz del Carnaval. Al mismo tiempo que cambia la tecnología de su difusión, la desritualización de la música se ha acelerado, su papel artificial casi ha desaparecido, y se ha instituido, más allá de su espectáculo, como una música de identidad.

Prosiguiendo el paralelo, diríamos que el auditor ante su tocadiscos no es más que el espectador solitario del remanente de un sacrificio. Sin duda, una memoria hereditaria del proceso mantiene esta fuerza de comunicación de la música, incluso en la soledad de su audición. Pero la desaparición de la ceremonia e incluso del espectáculo sacrificial destruye toda la lógica del proceso: ya no hay campo cerrado del sacrificio en el ritual o la sala de conciertos. La amenaza de muerte está en todas partes. Como el poder, se infiltra en los domicilios, amenazando a todo individuo dondequiera que se encuentre. La música, la violencia, el poder ya no se localizan en las instituciones.

Ahora la música ya no puede afirmar que la sociedad es posible. Ella repite, completando su liquidación, el recuerdo de otra sociedad en donde ella encontraba su sentido. Ella anuncia, con la desaparición del sacrificio canalizador y en la emergencia de la repetición, la amenaza del retorno de la violencia esencial. Así, por dondequiera que uno la aborde, la música en nuestras sociedades remite a la amenaza de muerte.

REPETICIÓN, SILENCIO Y FIN DEL SACRIFICIO

Repetición y silencio

No es una de las menores paradojas de esta investigación la de descubrir la uniformidad en una música tan multiforme, la repetición en una sociedad que habla tanto de cambio, el silencio en medio de tantos ruidos, la muerte en el corazón de la vida. De hecho, por todas partes, la diversidad, el ruido y la vida no son más que máscaras de una realidad mortal: el Carnaval se funde en Cuaresma y el silencio se instala por doquier.

En primer término, hay que comprobar que la producción en serie obliga al silencio. Lugar del trabajo programado, anónimo y despersonalizado, impone un silencio, un dominio de la organización sobre los hombres. Los fabricantes de la mercancía en serie no tienen ni los medios ni el tiempo para hablarse y vivir su producción. Al tiempo de la representación, de la producción individualizada en el capitalismo competitivo, la obra existía y tomaba forma en un tiempo concreto, vivido. Hoy, ni el músico, ni el obrero que produce el disco en una máquina automática, tiene tiempo de vivir esta música. La serie es la programación, el ruido monótono y repetido de las máquinas imponiendo el silencio a los trabajadores. Con la automatización creciente del proceso, ese silencio en la imitación se acentúa. Cada vez menos hombres trabajan con máquinas en la manipulación silenciosa de la palabra atrapada. Extraordinario espectáculo el de ese doble silencio de los hombres y de las mercancías en la fábrica. Pesado espectáculo, puesto que a la salida de la fábrica las mercancías hablarán mucho más que los hombres que las han fabricado.

En el consumo también, el silencio es la regla: la repetición en serie de modelos uniformes, difundidos en masa, reversiblemente cambiados por dinero, prohíbe en definitiva la comunicación por diferencia a través de los objetos. Así, ya casi no estamos en una sociedad de representación, en donde los hombres se hablaban mediante los objetos de los que hacían uso de maneras diferentes. El gasto de identidad, la máscara de Carnaval creadora de diferencias, deseadas en las sociedades jerarquizadas, están

en vías de *ceder su lugar a oleadas sucesivas de indiferenciación colectiva*. El criterio de lo bello se convierte en la unanimidad, así como el criterio del uso se confunde, en el hit-parade, con la cantidad vendida. El poder, delegado en la representación, es, en la repetición, apropiado por una minoría del saber.

Contrariamente a las ideas de moda hoy, el triunfo del capitalismo privado o de Estado no consiste en haber sabido atrapar el deseo de diferencia en la mercancía, sino el de haber sabido llegar mucho más lejos: hasta hacer aceptar la identidad de la serie como refugio colectivo ante la impotencia y el aislamiento. Se ha convertido en "un terrorismo atemperado por el gusto, el gusto de cada uno en su sitio" (Censor).²² Pues, con el disco, como con toda producción en serie, es la seguridad la que triunfa sobre la libertad: sabemos que nada va a llegar pues todo el futuro está ya grabado. La identidad crea el mimetismo de los deseos y por lo tanto la rivalidad; y, ahí también, la repetición topa con la muerte. El actual retorno a la violencia no se debe pues a una excesiva voluntad de diferencias sino, por el contrario, a la producción en serie de rivalidades miméticas y a la ausencia de polarización de esta violencia hacia una actividad sublimadora.

La puesta en vigor de la imitación general transforma las condiciones del control político. No se trata ya de hacer creer, como en la representación, sino, mediante un control directo, canalizado, y por el silencio impuesto en el lugar de la persuasión, de Hacer Callar.

Esta estrategia no es nueva: ya antes mostré que el poder real dejó desarrollarse a la prensa escrita cuando vio en ella un medio de canalizar los rumores y de remplazar libelos y pasquines. Hoy, la difusión repetitiva desempeña, con respecto al ruido, el mismo papel que la prensa desempeñó con respecto al discurso. Se ha convertido en un medio para aislar, para impedir la comunicación directa, localizada, anecdótica, no repetible, y para organizar el monólogo de las grandes organizaciones. Ya no hay que buscar el papel político de la música en lo que ella vehiculiza, en sus melodías o sus discursos, sino en su existencia

misma. Por su presencia invasora, ensordecedora, el poder puede estar tranquilo: los hombres ya no se hablan. Ni acerca de ellos mismos ni acerca del poder. Ellos escuchan los ruidos de las mercancías en las que se canaliza colectivamente su imaginario, en las que se viven sus sueños de sociabilidad y sus exigencias de superación. El ideal musical se convierte casi en un ideal de salud: la calidad, la pureza, la eliminación de los ruidos: hacer callar las pulsiones, desodorizar el cuerpo, vaciarlo de sus exigencias y reducirlo al silencio. No nos llamemos a engaño: si toda la sociedad acepta hablarse tan fuerte mediante esta música, es porque no tiene ninguna otra cosa que decirse, porque no tiene ya discursos con un sentido que sostener, y porque incluso el espectáculo no es más que una de sus formas, entre otras y tal vez superada, de la repetición. En ese senado, la música sin sentido, liquidadora, es el preludio de un frío silencio social en el que el hombre llegará a acabarse en la repetición. A menos que no sea el anuncio del nacimiento de una relación radicalmente nueva en el mundo.

— de Chile
Academia de Artes
 8JBLIOTECA MÚSICA

Control del ruido

La falta de sentido es, ya lo dijimos, el no-sentido, pero también la posibilidad de todos los sentidos; si el exceso de vida es muerte, el ruido es vida, y la destrucción en la mercancía de los códigos anteriores es tal vez la condición necesaria para una real creatividad. Y no tener ya nada que decir en una cierta lengua es una condición necesaria de la esclavitud, pero también de la emergencia de una subversión cultural.

Hoy, la máquina repetitiva ha producido el silencio, el control político centralizado de la palabra y, más generalmente, el ruido. Por todas partes el poder reduce el ruido de los otros y añade la prevención del sonido a su arsenal. La audición se convierte en un medio esencial de vigilancia y de control social.

Hoy, todo ruido evoca una idea de subversión. Es reprimido, vigilado. Así, prohibir el ruido en los inmuebles después de cierta hora conduce a vigilar a los jóvenes, a denunciar la naturaleza

política de su alboroto. Es posible así evaluar la fuerza de lo político en su legislación sobre el ruido y en la eficacia de su control. La historia del control del ruido y de su canalización dice además mucho sobre el orden político que va estableciéndose en la actualidad.

La represión de los ruidos y alborotos no fue objeto, antes de la revolución industrial, de ninguna legislación general. El derecho al ruido era un derecho natural, una afirmación de la autonomía de cada quien. Con el poder central aparece la primera serie de prescripciones "para proteger la tranquilidad pública". Después, la ideología y la legislación de la representación, solamente en teoría son hostiles al ruido. El silencio reina en los conciertos de la burguesía. Por otra parte, no se intenta imponerlo: para hacer creer, el silencio no es ni posible ni deseable.

La ley del 22 de diciembre de 1789 y el artículo 99 de la ley del 5 de abril de 1784, completadas por el decreto del 5 de noviembre de 1926 (art. 48) no previeron, en Francia, más que penas simbólicas: el artículo 479 del Código penal francés en vigor a comienzos del siglo xx castigaba con multa de 11 a 15 francos a los autores de ruidos o alborotos injuriosos y nocturnos. El control del ruido estaba reservado a las autoridades locales, poco coercitivas, y ligado a la vigilancia de la tranquilidad, es decir de la conformidad a la norma. Nada realmente represivo existe en ese tiempo. En Francia, los edictos serán sin embargo un poco utilizados para un control preciso del derecho de reunión, siempre vinculado al ruido (21 de mayo de 1867 contra un salón de baile; 18 de junio de 1908 contra una sala de conciertos...).

La primera campaña realmente significativa contra el ruido tuvo lugar en Francia en 1928 por iniciativa de grupos sociales dominantes. El Touring-Club de Francia, que la organizó, quería obtener del gobierno una legislación global sobre los ruidos industriales y los ruidos de la circulación. Adoptó como divisa: "El silencio de cada uno asegura el reposo de todos." Sólo consiguió sensibilizar poco a poco al poder en el interés por controlar el ruido.

Este control se manifestaría primero simbólicamente sobre un objeto sonoro individualizado: el automóvil. A la vez ruidoso,

máscara e instrumento de muerte, es forma de poder individualizado. El automovilista es por ello doblemente poderoso: el ruido que puede hacer es una forma de violencia, y su camuflaje garantiza su impunidad. Así, podemos aventurar la hipótesis de que el uso del claxon en una ciudad remite a la capacidad política y subversiva de esa ciudad, y que el establecimiento de su control revela un refuerzo creíble del poder político sobre los elementos subversivos. Pero el automóvil se ha desarrollado con el establecimiento de la repetición y por lo tanto del control del ruido. El artículo 25 del decreto del 31 de diciembre de 1911, que imponía la obligación de tocar el claxon, precisaba: "No obstante, en las aglomeraciones, el sonido emitido por la bocina deberá ser de intensidad lo bastante moderada como para no incomodar a los habitantes o a los transeúntes, ni asustar a los animales. El uso de cornetas de sonidos múltiples, de sirenas y de silbatos queda prohibido."

El Código de carreteras reglamenta por primera vez al mundo en 1939. La ordenanza general de policía del 18 de febrero de 1848 sobre la circulación precisa que "todos los vehículos, salvo los cochecitos de niños y los vehículos arrastrados o empujados a mano, deberán estar provistos de una bocina sonora que debe ser utilizada exclusivamente para prevenir de su acercamiento a los demás vehículos o a los peatones. Ese aparato debe tener un alcance suficiente y debe poderse accionar de manera que deje a los conductores y a los peatones el tiempo para alinearse o para dejar libre el paso".

Un poco después, casi en todas partes se va a realizar ese control del ruido urbano, al menos en las ciudades políticamente mejor controladas en las que la repetición se encuentra más avanzada.

En ciertos momentos ritualizados, sin embargo, lo vemos reaparecer, de forma ejemplar: la bocina emerge entonces como una forma derivada de la violencia enmascarada en la fiesta. Basta con observar, en un momento así, cómo ese ruido se propaga en eco para adivinar lo que puede ser la propagación epidémica de la violencia esencial. El ruido de las bocinas una noche de Año Nuevo es, a mi juicio, para los conductores, un sustituto incons-

ciente del Carnaval, sustituto a su vez de la fiesta dionisiaca previa al sacrificio. Es un momento raro, en el que las jerarquías se enmascaran dentro de las carrocerías, y en donde una inofensiva guerra civil recorre, durante unas horas, la ciudad.

Eso sucede por un breve tiempo, pues en seguida se reinstalan el silencio y el monopolio centralizado de la emisión, de la audición y de la vigilancia del ruido. Control esencial ya que, si es eficaz, reprime el surgimiento de un orden nuevo y la puesta en crisis de la repetición. No lo es en la representación que, para hacer creer, tiene necesariamente que dejar hablar; lo es en la repetición.

Deseo que se me entienda: controlar los ruidos no es imponer el silencio en el sentido corriente, sino un silencio sonoro, que puede ser palabrería inofensiva o grito recuperable.

El robo del tiempo de uso

La representación almacenaba el tiempo de cambio en la moneda. La repetición va a almacenar el tiempo de uso. En la repetición, la demanda social de un servicio se expresa en términos de posesión de un objeto más que de su uso: la demanda social de música se canaliza en la demanda de discos, la demanda de salud en la de medicamentos. El hombre de la repetición halla placer en el almacenamiento de los instrumentos de una *Ersatz* desritualizada de sacrificio. Ya no hay ninguna incitación a la interiorización del acto, a vivir su realidad, azarosa, aproximativa. La ausencia de ruido (de falla, de error) en los objetos almacenables se ha convertido en criterio de disfrute.

Hoy, la repetición está en curso, en tanto que alineamiento de toda producción según una norma, y como supresión de la relación directa entre el trabajador y el consumidor. Ese proceso está en el corazón de la evolución económica, y viene de muy lejos. Según ya vimos, cuando la moneda sustituyó al trueque, ese instrumento se repitió con el sello del poder, haciendo olvidar los antiguos modos de cambio, atrapando el tiempo, represión de una relación humana fundamental puesta en escena por el true-

que. *Así como la moneda almacena el tiempo de cambio mediante el grabado de los valores relativos de las cosas, la repetición almacena el tiempo de uso mediante la grabación de sus valores absolutos.*

A un cierto nivel, la acumulación exige en efecto aceptar poseer y almacenar el uso. Por lo tanto hay que proponer el no-gasto de los ingresos, la abstinencia, la Cuaresma, como forma de disfrute. Evacuando el tiempo de uso, después que la representación hubo evacuado el del cambio, la repetición permite un crecimiento explosivo de la producción: hubiera sido impensable si los hombres hubieran debido tomarse el tiempo para negociar el precio en el momento de comprar el objeto vendido, y hubiera sido frenada muy pronto si hubieran tenido que contentarse con producir los servicios al ritmo en que son consumidos. El crecimiento se hubiera reducido a la combinatoria. Ir más allá exige pues el almacenamiento, así como la Cuaresma exige la penitencia. Para que semejante sociedad sobreviva, es preciso que se pueda vivir en ella un disfrute conformándose con la norma, con la repetición, con la esclavitud y la penitencia.

Y tal vez ahí se encuentra la clave del proceso de la repetición tal como se pone en práctica hoy día. La repetición se vuelve disfrute como la música repetitiva: por efecto hipnótico. La juventud actual está quizá en vías de experimentar esta fabulosa y última canalización de los deseos: *en una sociedad en donde el poder es tan abstracto que ya no puede ser tomado, en donde la peor de las amenazas experimentadas es la soledad y no la alienación, la conformidad con la norma se vuelve disfrute de pertenencia, la aceptación de la impotencia instala en el confort de la repetición.*

La denuncia de los "anormales" y su uso como innovadores²³ es entonces una fase necesaria de la puesta en vigor de la repetición. Pero si el acondicionamiento y el encierro son los anunciantes de la repetición, el encierro ya no es necesario cuando se consigue hacer disfrutar la norma.

El almacenamiento de la muerte

La música es hoy, por lo tanto, en muchos aspectos, anuncio lancinante de la muerte. Desde que existieron orquestas allí donde el trabajo consistía en morir, muerte y música se volvieron una pareja indisoluble. La presencia del músico en todos los lugares de muerte ritual, en donde su papel es formidablemente ambiguo, remite a lo esencial de la música: sacrificio; música y chivo expiatorio forman una indisoluble totalidad. Las orquestas de Dachau no son más que los modernos y monstruosos resurgimientos de esta abominable y permanente promiscuidad.

Hoy también la muerte está en toda partes en la música, y no es por casualidad que tantos grandes músicos hayan elegido la muerte física (Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Otis Redding) o la muerte institucional (los Beatles, los Stones); ni que la música teórica asuma el ruido y la violencia sin control; ni que la música repetitiva y el hiperrealismo se fijen literalmente como muerte de la creación, anuncio blasfematorio de la muerte de una sociedad en donde la realidad no es más que un artificio normado, liquidador; ni que se pueda detectar esta presencia de la violencia y de la muerte en todos los lugares de la repetición.

Y esto es así porque, más generalmente, la muerte se halla presente en la estructura misma de la economía repetitiva: *el almacenamiento del tiempo de uso en el objeto comercial es, fundamentalmente, anuncio de muerte.*

En efecto, transformar un uso de tiempo en objeto almacenable permite vender y almacenar derechos de usar, sin usar realmente, de cambiar al infinito sin gozar del objeto, sin vivir su función.

Ningún acto humano, ninguna relación social, parecen escapar a este enclaustramiento en la mercancía, a este paso del uso al almacenamiento; ni siquiera el acto menos separable del uso del tiempo, a saber, la muerte. La repetición parece, en efecto, estar en vías de lograr hoy atraparla como objeto y acumular su grabación. Para ello opera en dos tiempos: primero, hacer entrar a la muerte en el cambio, es decir, representarla, ponerla en esce-

na y vender su espectáculo. Esta etapa se ha superado ya, no sólo con los filmes en donde los actores son realmente asesinos, sino también en los "Suicids Motéis" norteamericanos, en los que cada uno puede elegir y comprar una puesta en escena de su propia muerte y realizarla. Luego, y ese es el segundo tiempo, todavía no concretizado, puede repetirse, atrapar el tiempo de uso, es decir separar la compra del derecho a una muerte, de su puesta en práctica. Así, veremos coleccionar medios de darse la muerte y "derechos a la muerte", como se coleccionan discos; derechos a muertes diferentes (alegre, triste, solitaria, colectiva, lejana o familiar, sin dolor o con tortura, en público o en privado). Ese signo será, a mi juicio, la expresión última del código de la posesión. Esta comercialización de la muerte, representada en la mercancía y almacenada en la economía repetitiva es, a mi juicio, inevitable en los treinta años próximos. Significará la puesta en vigor definitiva de la sociedad de repetición. Puede parecer inverosímil, inaceptable, tanto más absurda cuanto que la muerte es una de las raras operaciones en donde el uso de una de las formas es excluyeme del uso de las demás.

Y, sin embargo, en cierto modo, este almacenamiento de la muerte se ha realizado ya; ese paso de la representación a la repetición, del cambio de la muerte al atrapamiento del tiempo de la muerte ya ha tenido lugar. Pero por un camino distinto al precedente. Y ese rodeo explica, a mi ver, una de las realidades más difícilmente explicables por las ciencias humanas: el almacenamiento por las potencias nucleares de los medios para destruir numerosas veces al planeta. En efecto, no es posible comprenderlo más que si lo interpretamos como ese almacenamiento de la muerte anunciada más arriba, pero colectiva y no individualmente realizada, vía, a la vez, la más directa y la más tolerable de acabar con la sociedad repetitiva: si es evidentemente difícil conducir a los hombres a dar individualmente semejante salto hacia el absurdo comprando el derecho a morir repetidas veces, se puede más fácilmente hacerles votar o imponerles un presupuesto de Defensa que financie tales derechos, bajo pretexto de matar a los otros para defenderse él mismo. En el límite, podemos deducir de lo que antecede que si los "Suicids Motéis" se

propagan rápidamente, y si llegamos a vender y coleccionar los derechos a utilizarlos, la carrera de armamentos cesará por sí sola, habiendo los individuos relevado a los Estados en la extensión última del campo de la repetición, al convertirse el almacenamiento colectivo de la muerte en almacenamiento individual.

Extraña conclusión: en el campo de la mercancía, el único modo de detener hoy la carrera de armamentos es promover la venta y la colección privada de derechos y medios de suicidio.

Todo anuncia hoy en nuestras sociedades la puesta en práctica de un proceso de repetición. Como la muerte es visible, ensordecedora; como la violencia vuelve sobre nosotros, no solamente en la guerra sino en el arte, es decir, en el conocimiento, nosotros rehusamos tomar nota, asumirla y buscar una estrategia para oponernos a ella. Pero puede ser también porque oponerse a la repetición y a la muerte exigiría tener el valor de decir en qué son ineficaces las soluciones clásicas que ofrecen la economía y la política, y en particular admitir que el materialismo se ha convertido hoy en una estrategia, entre otras, de la lúgubre puesta en escena de la repetición, darse los medios para construir una economía política totalmente distinta a la de la representación, en donde la muerte sería aceptada por lo que ella es: *una invitación a ser plenamente uno mismo durante la vida*.

LA SOCIEDAD REPETITIVA

He aquí llegado el momento de describir la evolución de nuestra sociedad a partir de su música. He aquí el tiempo de la sociedad repetitiva. No hay, en el análisis que sigue, ni polémica ni juicios de valor. Simplemente el análisis llevado hasta la caricatura de un tiempo que viene. Un tiempo en el que la muerte está presente en todas partes. Tan presente que exige, si se la rechaza, un urgente sobresalto. Es posible. Y escribir sobre ella forma parte del mismo sobresalto, a menos que esta escritura misma no sea más que un elemento irrisorio de la repetición.

La puesta en escena de la sociedad repetitiva puede leerse hoy

a través de todos los procesos de la producción de signos comerciales. Generalizando apenas los resultados del análisis hecho sobre la música y la muerte, podemos tal vez hacer percibir la lógica de conjunto de ese proceso económico, radicalmente diferente al que precede. Su análisis remite a otros modelos, a otras ciencias, a otras teorías económicas y, por lo tanto, a otras interpretaciones de su crisis, distintas de aquellas adaptadas a las crisis del proceso de representación, crisis de normalización y disonancias.

La crisis no remite ya al percance, a la ruptura, como en la representación, sino a una disminución de la eficacia en la producción de demanda, a un exceso de repetición. *Metafóricamente, remite al cáncer, mientras que la crisis de la representación remite a la crisis cardíaca*. Es en esto en lo que todas las percepciones teóricas de la crisis actual son todavía hoy muy balbuceantes: a falta de una percepción clara de las leyes de la economía política de la repetición, la de su crisis y su incapacidad para legitimar una demanda, siguen siendo misteriosas. Yo quisiera aquí, haciendo eco a la economía de la música, aislar algunos de los grandes rasgos de esos *procesos de repetición* y de la *crisis de proliferación* que puede surgir cuando ella ya no pueda funcionar de manera estable, y mostrar aquello de lo que las teorías económicas dominantes no sabrían dar cuenta.

La economía política de la repetición

La economía repetitiva se caracteriza ante todo por la mutación del modo de producción de la oferta en razón de la irrupción de un nuevo factor de producción, *el molde*, que permite la reproducción en serie de un original. Siendo evidente este dato para quien observa nuestra realidad, es todavía hoy completamente desdeñado por la economía política y por todos los análisis de la sociedad. Todas las teorías dominantes, incluyendo el marxismo, análisis crítico de la representación, siguen razonando como si cada objeto fuera diferente de los otros y producido con un trabajo aislable en sí mismo. De hecho, con la repetición, lo esen

cial de la teoría está por reconstruirse, puesto que una cantidad dada de trabajo, el del matrizador productor del molde, puede producir copias en gran número. Así, el trabajo necesario para la producción no es ya un dato intrínseco del objeto sino una función del número de objetos producidos. La información incluida y transmitida representa entonces el papel de un stock de trabajo pasado, de un capital.

Esos moldes están por todas partes: programas de computadora, diseños de automóviles, fórmulas de medicamentos, planos de apartamentos, etc. Esta mutación cambia igualmente el uso de las cosas. El trabajo representativo tenía un uso que desaparece en la serie. El objeto lo reemplaza pero pierde su sentido personalizado, diferenciado. Paradoja: el objeto cambia su utilidad por su accesibilidad. Un trabajo importante tiene entonces que ser consagrado a darle un sentido, a producir una demanda para esta repetición.

La repetición se establece mediante la superación, en la producción en serie, de todas las producciones comerciales todavía hoy inscritas en la red de la representación. En tanto que forma última, ella significa la repetición de todo el consumo individual o colectivo, la sustitución del restaurante por las comidas preparadas, de la alta costura por el *pret-à-porter*, de la casa individual establecida según planos personales por producciones en serie según planos tipo, del hombre político por el burócrata anónimo, del trabajo especializado por la tarea estandarizada, del espectáculo por su grabación.

En esa red, la producción no es ya el lugar esencial de la creación ni de la competencia. Ésta tiene lugar más arriba durante la creación de moldes, o más abajo en la producción de la demanda; pues la existencia de series no supone necesariamente su uniformidad ni un gran número de ejemplares. Como en la música, la repetición exige, por el contrario, tratar de mantener la diversidad y producir un sentido a la demanda.

En la economía repetitiva, el progreso tecnológico ya no ocurre a partir de innovaciones individualizables sino por el equilibrio de un sistema tecnológico completo. Así, en la industria del disco, una mutación mayor exige un acuerdo mundial entre los

principales productores para comercializar los video-discos y sus aparatos de difusión, y evitar una competencia entre los diversos procedimientos posibles; en la del automóvil, la decisión unánime de hacer surgir el automóvil eléctrico y no una competencia de diversos vehículos que no utilicen gasolina.

Lo esencial del trabajo está fuera de la producción de los objetos, ocupado en producir la demanda y en distribuir las mercancías; entonces, el costo de producción del objeto se convierte en una fracción decreciente del precio de venta al consumidor, y la repetición en el lugar esencial de una utilización de trabajo improductivo. Para producir esta demanda, el sistema de precios y la publicidad sólo representan un papel menor. Al no ser ya previsibles los comportamientos de los consumidores dentro de códigos fijos, sino por el contrario muy volátiles e inestables, el *marketing* no puede sino eclipsarse. El gran número de productos lanzados, de bajo costo y para mercados muy estrechos, asegura el éxito comercial global. El consumidor consagra una parte importante de su tiempo a la selección de productos presentados sin gran discriminación y de uso muy poco diferenciable, cuando no dependen de una clasificación establecida siguiendo procesos misteriosos, en los cuales se le hace creer que está asociado mediante simulacros de voto.

El estatuto económico de los matriceros es entonces una variable cardinal que determina la organización económica de la sociedad de repetición. Según que ellos adquieran el estatuto de los autores, o que éstos lo pierdan, veremos ponerse en práctica una organización social muy diferente. Podemos prever, en las economías muy desarrolladas, una descentralización del poder si su protección queda garantizada, como en la música, por un sistema de edición y de sociedades de matriceros collectoras de derechos o, al contrario, por una acentuación de la centralización del poder político si ellos siguen siendo asalariados de empresas privadas o del Estado.

A mi ver, la centralización está en la lógica de la socialización creciente, evocada más arriba, de los derechos de autor en la repetición. A medida que la parte de los *mass-media* va aumentando en esos derechos, el estatuto no asalariado del músico será

cada vez más difícil de defender. Es aún menos previsible en los demás sectores, en donde la noción misma de matricero es extraordinariamente difícil de aislar, al estar la función creativa repartida a todo lo largo del proceso de producción y el derecho de uso (la patente) poseída por la organización o por el poseedor de su capital, y no por el inventor.

Lo esencial del tiempo del cambio y del uso está ya incorporado en las mercancías. Los raros aspectos de la vida todavía no comercializados (la nacionalidad, el amor, la vida, la muerte) acabarán atrapados en el cambio. Se venderá su espectáculo, pero también sus accesorios y luego su almacenamiento. El uso de los servicios (los entretenimientos, la salud, la alimentación) será transformado así en objeto almacenado.

A partir de ese giro obligado en el consumo de mercancías durante aún más tiempo que el necesitado para producirlas, los consumidores pueden ser remplazados por máquinas para usar y destruir la producción, expulsando definitivamente al hombre de la economía repetitiva a la que estorba todavía hoy. También la mercancía puede desaparecer: así como la moneda se ha convertido en sustituto contable del diálogo, la mercancía puede ser sustituida por el signo puro, forma cómoda de almacenamiento: funda de discos, ticket de viaje, de restaurante, de ropa, de vida, de muerte, pasaporte, billete amoroso. La mercancía, hoy soporte del código del valor, habrá concluido su vida. El hombre habrá desaparecido del cambio y del uso. La economía política del no-sentido se habrá instalado: sin hombre y sin mercancía.

Por último, no hay que confundir repetición con estancamiento. Al contrario, la repetición exige la destrucción permanente del valor de uso de las repeticiones anteriores, es decir una desvalorización rápida del trabajo pasado y por lo tanto un crecimiento acelerado. Como en el *Combate de Carnaval* y *Cuaresma*, en donde cuatro personajes juegan en círculo a pasarse cántaros -cambio sin uso- y los rompen, Bruegel anuncia una vez más que la crisis está al final de la repetición. El proceso de la repetición contiene entonces en sí mismo, en su aceleración, el riesgo de su replanteamiento.

La crisis de proliferación

La economía de la repetición anuncia otra forma de crisis distinta a aquella a la que estamos habituados en los esquemas de la representación. La crisis no es ya avería, ruptura. Ya no es disonancia en la armonía, sino exceso en la repetición, baja de eficacia en el proceso de producción de la demanda y explosión de violencia en la identidad. La crisis de la repetición es mucho menos fácil de conceptualizar, y mucho más difícil de circunscribir, que la de la representación.

Esencialmente, la proliferación es la manifestación de la dificultad de hacer consumir la producción, de dar un sentido a las mercancías, y por lo tanto de producir una demanda al mismo ritmo que la oferta repetitiva. El proceso de repetición normalizada no puede funcionar en realidad más que si, al mismo tiempo que se producen las mercancías, los deseos se atrapan y se expresan en las mercancías. Si esas nuevas necesidades tardan en aparecer, si las políticas de relanzamiento del consumo, keynesiano o estructural, fracasan, la producción va a proliferar sin hallar salida, a repetirse sin usar y por eso a morir de un exceso de vida, de una reproducción excesiva, incontrolada, *cancerígena*.

Además, la repetición crea la identidad, y por consiguiente la rivalidad, primer paso hacia el regreso de la violencia. La mimesis suprime todo obstáculo al asesinato, todo chivo expiatorio.

El renacimiento de la violencia en nuestras sociedades, que anunciaba tan proféticamente la música-pop de los años sesenta, es el fulminante de esta crisis de proliferación, por el silencio que implica y la muerte que anuncia. La violencia de hoy no es la que opone a hombres a los que todo separa, sino, por el contrario, el enfrentamiento último de copias de un molde que, animadas por los mismos deseos, no pueden satisfacerlos más que exterminándose el uno al otro.

Dos estrategias son entonces posibles: la crisis de proliferación puede ser o contenida o acompañada hasta su término para hacer nacer otro orden social.

En la primera estrategia, mejorar la eficacia de la producción de la demanda está la clave del funcionamiento de la sociedad.

El keynesianismo es el balbuceo de esta interrogación sobre la producción de la demanda. Actúa sobre agregados pero no sobre las estructuras de la producción de la demanda, es decir no sobre el sistema complejo y variado de los medios de comunicación, vitrinas de los productos, ni sobre el conjunto del proceso ideológico y concreto de producción de los consumidores mismos. Ahora bien, es ahí donde debe situarse el corazón de las políticas económicas de represión por venir. Más allá, contener la crisis es tratar de dar un sentido a la producción, un valor de uso a la mercancía. Todo progreso es además hoy pensado como una rehabilitación del valor de uso, de la durabilidad de los productos, en la búsqueda de salidas nuevas para los productos reproducidos, de una mayor legitimidad de la definición del consumo o de la organización de la producción, es decir, en un ordenamiento economicista del proceso de producción repetitiva. La apropiación colectiva de los medios de producir la oferta y la demanda ayuda así a contener la crisis más de lo que sirve para trastornar los códigos. También es grande el riesgo de que semejante apropiación tenga efectos reaccionarios haciendo más eficaz la normalización cultural y dando una base mayor al mercado repetitivo. La experiencia muestra que, por el contrario, la ganancia es quizá el motor mismo de esta subversión, al imponerse la atracción inmediata de la ganancia sobre el deseo de censurar.

Semejante respuesta a la crisis viene en efecto a dar a todos la posibilidad de oír un espectáculo que se grabó en representaciones reservadas a una minoría. Ciertamente, así es posible contener de forma duradera la crisis de proliferación. Pero hacer oír a Bach o a Stockhausen a todos, ¿es un proyecto suficiente para expresar una realización de la sociedad? ¿Hacer disponible la creación de una élite es la señal de la expansión? ¿Hay que intentar devolver su uso a las cosas? ¿Le toca al socialismo retardar la destrucción de los códigos mercantiles que el capitalismo sabe tan bien lograr por sí mismo? O bien, ¿no sería mejor dejar que se realice la trituración general de los códigos antiguos para que nazcan las condiciones de una lengua nueva? Incluso si tal socialismo reaccionario lo deseara, no podría impedir que semejante exterminio prosiguiera y que, en uno u otro momento, se

llegara a romper con el disfrute del simulacro del uso en la norma y con el almacenamiento de los signos.

Ya, en la repetición misma, ciertos giros anuncian su replanteamiento radical: la circulación proliferante de grabaciones piratas, la multiplicación de estaciones de radio ilegales, la transformación de los signos monetarios en modo de comunicación de mensajes políticos prohibidos, anuncian la invención de una subversión radical, un modo nuevo de estructuración social, una comunicación no reservada a una élite de la palabra. Cuando se repiten de forma idéntica, cada vez más rápidamente, mensajes cada vez más pobres, el poder flota en la sociedad, así como la sociedad flota en la música. En la representación, el poder está localizado, puesto en escena. Aquí, él está por doquier, siempre presente, ruido amenazante, audición permanente. En la sociedad repetitiva, el hombre político, encarnación mayor, junto con la vedette, de la sociedad representativa, pierde su papel en detrimento de las instituciones de audición y de ruidos. En su término, el espectáculo político mismo, ya contraído hoy a su máximo nivel, puede desaparecer, sin que el poder se disuelva, como ha desaparecido en la gran empresa, en donde la legitimidad está en la eficacia y la competencia de cuadros anónimos e intercambiables, y apenas en la personalidad del presidente.

En la segunda estrategia, una nueva teoría del poder es necesaria, y una nueva política también. Una y otra exigen la elaboración de una política del mido y, más sutilmente, una explosión de la capacidad de creación de orden a partir del ruido de todos los individuos, fuera de la canalización del disfrute en la norma.

Tomar el poder, es también hacer oír su voz. Pero no necesariamente en las instancias de la puesta en escena del poder, instancias en donde la función está tal vez en vías de desaparecer. En un sentido real, una "toma de poder" no es ya posible en una sociedad repetitiva en donde la conservación cuidadosa del teatro político no está allí sino para enmascarar la disolución de los lazos de poder institucionales; para impedir, por la supervivencia de un señuelo, el necesario desplazamiento del centro de gravedad de una acción realmente subversiva y revolucionaria.

El único replanteamiento posible del poder repetitivo pasa en-

tonces por la ruptura de la repetición social y del control de la emisión de ruidos. En términos más cotidianamente políticos, pasa por la afirmación permanente del derecho a la diferencia, por el rechazo obstinado del almacenamiento del tiempo de uso y de cambio, por la conquista del derecho a hacer ruido, es decir, de crear para sí mismo su código y su obra sin fijar por adelantado la finalidad, y del derecho a conectarse con el derecho de algún otro, elegido libre y revocablemente, es decir, del derecho a componer su vida.

COMPONER

i Vemos así cómo emergen poco a poco, en la mayor ambigüedad, los gérmenes de un ruido nuevo, exterior a las instituciones y a los habituales centros de conflicto político. Ruido de Fiesta y de Libertad, que puede crear las condiciones de una discontinuidad mayor, mucho más allá de su propio campo. Puede ser el elemento esencial de una estrategia eficaz para que surja una sociedad realmente nueva.

En el tumulto de la época y en el maniqueísmo de un debate político estúpidamente encerrado en un economicismo elemental y estéril, son muy raras las ocasiones para atrapar uno de los aspectos de la utopía como realidad en construcción, y para no intentar recomponerla toda entera a partir de ese débil indicio.

Pensar el orden futuro a partir de la designación del ruido fundamental debería ser el trabajo esencial de los investigadores actuales. De los únicos investigadores que valen: los indisciplinados. Aquellos que rehusan buscar solamente, con instrumentos dados por adelantado, las respuestas a preguntas nuevas. La música, sin embargo, debería recordar a los demás que si no se escribe *Incontri* para una orquesta sinfónica ni las *Lecons des ténébres* para una guitarra eléctrica, es porque cada instrumento, cada útil, teórico o concreto, implica un campo sonoro, un campo del conocimiento, un universo imaginable y explorable.

i Hoy día, nace una nueva música que los instrumentos antiguos

- no permitían ni expresar ni comprender, producida en otro lugar y de otra manera. Pero no es ni la música ni el mundo los que se han vuelto incomprensibles. Es el concepto de comprensión el que ha cambiado, el lugar de la percepción de las cosas el que se ha desplazado.

i La música ha sido, y es todavía, un lugar formidablemente
 \ privilegiado de análisis y de revelación de las formas nuevas de
 I nuestra sociedad. La música ha anunciado, antes que el resto del

proceso social, la destrucción del sacrificio en el cambio y la representación, y luego el almacenamiento del simulacro de uso en) la repetición. Así aparecen hoy como despilfarras los que eran antes ritos, como violencia incivil lo que era condición de la paz, como obra de arte para consumir lo que era un elemento de la totalidad social. Nuestra sociedad se imita, se representa y se repite en vez de dejarnos vivir.

Pero, mediante la muerte misma del cambio y del uso en la música, mediante la destrucción de todos los simulacros en la acumulación, tal vez está en vías de surgir un renacimiento. Tentativas complejas, difusas, recuperadas, desmañadas, para establecer un nuevo estatuto de la música, *una nueva forma de hacer la música más que una nueva música*, trastornan radicalmente, todo lo que ella fue hasta hoy. No nos engañemos. No se trata de un retorno al ritual. Ni al espectáculo. Serían uno y otro imposibles tras el paso durante dos siglos de esa formidable trituradora que ha sido la economía política. No. Se trata del advenimiento de una forma radicalmente nueva de inserción de la música en la comunicación, trastornando todos los conceptos de la economía política y dando un nuevo sentido a un proyecto político. Única vía realmente diferente para el conocimiento y para la realidad social. Única dimensión que puede permitirnos escapar a la dictadura ritual, a la ilusión de la representación y al silencio de la repetición. La música, forma última de la producción, enuncia eso nuevo, y nos conduce a designarlo como *composición*.

Una vez que los códigos son destruidos, incluso aquel del cambio en la repetición, ninguna comunicación es ya posible entre los hombres. Todos nosotros estamos entonces condenados al silencio, salvo que creemos en nosotros mismos nuestra propia relación con el mundo e intentemos asociar a otros hombres al sentido así creado. Componer es eso. Es hacer sin otra finalidad que el acto de hacer, sin tratar de recrear artificialmente los códigos viejos para restablecer la comunicación. Es inventar códigos nuevos, el mensaje al mismo tiempo que la lengua. Es interpretar para disfrutar uno mismo, lo único que puede crear las condiciones de una comunicación nueva. Tal concepto viene naturalmente al espíritu a propósito de la música. Pero va mucho

más allá de eso, y remite a este surgimiento del acto libre, superación de sí, disfrute del ser en lugar del tener. Voy a mostrar aquí que tal concepto es a la vez consecuencia inevitable de la trituración de las otras redes de la música, y anunciador de una nueva socialización, de la que la palabra autogestión no es más que una designación muy parcial.

Pero no es fácil conceptualizar. Toda la economía política hasta el día de hoy, incluso la más radical, niega su existencia y su organización política. Ella quiere creer, y hacer creer, que la única cosa posible es el ordenamiento de la organización de la producción, que la exterioridad del hombre respecto de su trabajo es función de la propiedad y, por consiguiente, que la suprimimos suprimiendo al amo de la producción. Hay que llegar mucho más lejos. La enajenación no nace con la producción y el cambio, ni con la propiedad, sino con el uso: desde que un trabajo tiene una finalidad, un objetivo, programa fijado previamente en un código, aun cuando lo sea por el productor mismo, éste se vuelve extraño a lo que produce. Se convierte en un instrumento de la producción, medio ella misma del uso y del cambio, antes de ser aniquilado como uno y otro. Desde que existe la operatividad del trabajo, hay exterioridad del trabajador. Desde el ritual del sacrificio, codificado exteriormente al músico, la música no le pertenece. Ella tiene una finalidad exterior al disfrute de aquél que la produce, a menos que aquél la encuentre -como es el caso en la repetición- en su enajenación misma, en su conexión con códigos exteriores a su obra o en su recreación personal de una partitura fijada de antemano.

Sin embargo, la exterioridad no puede desaparecer sino en la composición, cuando el músico toca primero para sí mismo fuera de toda operatividad, de todo espectáculo y de toda acumulación de valor; cuando la música, desprendiéndose de los códigos del sacrificio, de la representación y de la repetición, emerge como una actividad sin otro fin que ella misma, creadora de su código al mismo tiempo que de la obra.

La composición se anuncia entonces como negación de la división de los roles y del trabajo, tal como todos los códigos antiguos la habían construido. Así, escuchar música en la red de la

composición es, a fin de cuentas, escribirla de nuevo, "operar la música, atraerla a una praxis desconocida", escribe Roland Barthes en un texto muy hermoso sobre Beethoven.¹ El oyente es operador. La composición replantea, pues, más allá de la música, la distinción entre trabajar y consumir, entre hacer y destruir, división fundamental de los papeles en todas las sociedades en donde un código define el uso; ella se convierte en disfrute de los instrumentos, de los útiles de comunicación, del tiempo de uso y de cambio vivido y no ya almacenado.

¿Es la composición futuro o pasado? ¿Puede un ruido organizar la transición hacia ella, a partir del mundo gris de la repetición? ¿Se puede leer en la composición en música, si ella surge, una mutación mayor aún de todas las redes económicas y políticas?

En sus relaciones con el dinero, la música es, ahí también, profética, anunciadora de las salidas últimas de la crisis en curso. Pues, si bien el exceso de la repetición anuncia una crisis de proliferación, y hace ineficaz la producción de la demanda e inaceptable esta seudocomunicación organizadora de soledad, ella hace surgir también, en el desasosiego de los creadores, en y por la muerte de todas las redes, la composición, fuera de los códigos, del cambio y del uso.

Ella será el anuncio de mutaciones en las estructuras y, mucho más allá, del surgimiento de un sentido radicalmente nuevo para el trabajo, y de nuevas relaciones de los hombres entre ellos y con las mercancías. Entendámonos: la composición no es la abundancia material, visión pequeñoburguesa del comunismo atrofiado, sin otro proyecto que la generalización del espectáculo burgués a todo el proletariado; ella es la conquista, por el individuo, de su cuerpo y de sus posibilidades, imposible sin una cierta abundancia material y un cierto nivel tecnológico, pero que no se resume en ella.

La música no es más que el primer plano de una larga batalla que exige una teoría y una estrategia nuevas para analizar su surgimiento, sus manifestaciones y sus consecuencias. Ella permanece como el rasgo anunciador de *la evolución a partir de los*

1 *L'Arc*, núm. 40, p. 17.

comportamientos en el reino humano, en una crisis anunciada por el rechazo de los artistas a su serialización por el dinero.

LA FRACTURA

La representación ha hecho posible, por el stock que ella ha creado, la repetición. Organizando una fantástica accesibilidad de la música, la repetición ha creado las condiciones necesarias de la composición.

Pues la composición no puede surgir más que de la destrucción de las redes que la han precedido. La repetición, aniquilando el cambio y consumando el uso, no deja ya lugar a los códigos. La vemos surgir hoy, balbuceante y frágil, subversiva y amenazada, en la interrogación ansiosa de los músicos de la repetición y en el anuncio, que implica su obra, de la muerte del especialista, de la imposible prosecución de la división del trabajo como modo de producción.

El ruido nuevo

¿En qué práctica de la música hay que leer lo que es realmente portador de futuro? Hoy se multiplica lo seudonuevo y la elección es difícil. La musicología hace remontar siempre esta fractura esencial a la entrada del ruido en la música. Ciertamente, con él la provocación y la blasfemia, el grito y el cuerpo han entrado en el espectáculo. Esta entrada se imponía en un mundo en donde el ruido brutal está presente por todas partes, sin por ello traducir una verdadera ruptura de las redes existentes. Desde 1913, Russolo hablaba de las "puertas corredizas de los almacenes, de la algarabía de las multitudes, de los diferentes estruendos de las estaciones ferroviarias, de las forjas, de las fábricas de hilados, de las imprentas, de las fábricas eléctricas y de los trenes subterráneos y de los ruidos absolutamente nuevos de la guerra moderna". Inventó una orquesta de vibradores, aullado-

res, silbadores. Honegger escribió *Pacific 231* (1924) que reproducía el ritmo de las ruedas de una locomotora, y Antheil, un *Ballet mécanique* (1926) con acompañamiento de hélices de aviones. En 1929 Prokofiev escribía *Pas d'acier*; Molossov, *La fonderie d'acier*, y Carlos Chávez, *HP*.

Con Cage, la transformación es más clara en la negación del carácter canalizado de la música y de la forma misma de las redes, en el abandono de los instrumentos clásicos y el desdén burlón ante el sentido dado al arte. Cuando Cage abre la puerta de la sala de conciertos para hacer entrar los ruidos de la calle, no regenera toda la música, la remata; blasfema, critica el código y la red. Cuando, durante 4 minutos 33 segundos, deja que el público se impaciente, haga ruido, permaneciendo inmóvil ante su piano, él le devuelve una palabra que el otro no quiere tomar. Anuncia la desaparición del vínculo comercial de la música: ni en un templo ni en una sala, ni a domicilio, sino en todas partes, allí donde es producible, como cada uno quiere verla, por todos los que quieren disfrutarla. "El compositor debe renunciar a su deseo de controlar el sonido, desprender su espíritu de la música y promover medios de descubrimiento que permiten a los sonidos ser ellos mismos, más que vehículos de teorías hechas por el hombre, o expresiones de sentimientos humanos."²

Pero el músico no tiene muchos medios, en las redes vigentes, para practicar así la música: el gran espectáculo del ruido no es más que espectáculo, aunque sea blasfematorio, "liquidador" como escribe Roger Caillois a propósito de Picasso. No es un código nuevo. Cage, como los Rolling Stones, *Silence* como / *can't get satisfaction*, anuncian seguramente una ruptura en el proceso de creación musical, el fin de la música en tanto que actividad autónoma, por la exacerbación de la carencia en el espectáculo. Ellos no son el nuevo modo de producción de la música sino la liquidación del precedente.

Anunciar el vacío, enunciar la insuficiencia, rechazar la recuperación, es blasfemar. Pero la blasfemia no es un proyecto, así como el ruido no es un código. Anunciadoras de la carencia, la

² Citado en *VH 101*, núm. 4, invierno 1970-1971, p. 22, John Cage, *Silence*, p. 8.

representación y la repetición saben siempre recuperar la fuerza de la fiesta liberadora. Se sueña con *Jimmy Experience*, pero no se encuentra ya la fuerza para asumir el mensaje, para componer su orden con sus ruidos. Se participa en un festival pop para verse en definitiva reducido al papel de figurante del disco y del filme que lo financian. No basta con vender el aire de una galería contra un cheque en blanco para producir una nueva pintura aunque, haciéndolo así, Ivés Klein llega al límite de la destrucción del cambio.

Más allá, también, de la simple organización de la propiedad económica, pues estas experiencias demuestran que no se sale del mundo repetitivo simplemente intentando organizar de otra manera la economía repetitiva: la autogestión de lo repetitivo sigue siendo repetitiva, vinculada a las mismas exigencias de creación de valor, y menos eficaz, porque la autogestión de la única producción de la oferta hace más difícil la producción de la demanda, que se supone la conexión con los medios de comunicación. Además, las tentativas de romper con la música en serie por el simple relanzamiento de la organización del financiamiento del disco, como lo mostrará el caso ejemplar del *free jazz*, están igualmente, a menos que se superen a sí mismas, condenadas a no ser sino fracasos.

Aunque, en germen, contienen el anuncio de cambios más profundos y traducen aspiraciones fundamentales, no son su concretización. En efecto, más allá de la ruptura de las condiciones económicas de la música, la composición se revela como la exigencia de un sistema de organización realmente diferente, como una red en la que pueden producirse otra música y otras relaciones sociales. Una música producida por cada quien para sí mismo, para disfrutar fuera del sentido, del uso y del cambio.

Uhuru.³ *El fracaso de la economía de la free music*

Significativamente, la lucha económica contra la repetición co-

³ Libertad, en swahili.

menzó allí donde había nacido, en el corazón de la lucha contra una de las más poderosas colonizaciones culturales y económicas, en los Estados Unidos: el robo organizado y frecuentemente consentido de la música negra norteamericana provocó el nacimiento del *free jazz*, reivindicación profunda de la creación autónoma, de la reapropiación económica cultural de la música por aquellos para quienes tiene un sentido.

Las lecciones de esta experiencia, y de su insuficiencia para construir una producción realmente nueva, son capitales para comprender los problemas de la composición. Remiten a toda la economía política de la repetición y a la difícil tentativa para escapar de ella.

El *free jazz* fue la primera tentativa de traducir en términos económicos el rechazo de la alienación cultural que ha significado la repetición, para hacer nacer mediante la música una cultura nueva. Lo que la política institucional, atrapada en la representación, no pudo hacer, lo que la violencia, aplastada por la contraviolencia, no pudo obtener, el *free jazz* trató de iniciarlo, poco a poco, en la producción fuera de la industria de una música nueva.

El *free jazz*, en ruptura completa con la versión culta del jazz aceptado, chocó con una implacable censura del dinero.⁴ Ciertas compañías de discos en Estados Unidos adoptaron incluso la regla precisa de no grabar ya a músicos negros, sino solamente a algunos blancos, que tocaban como negros. También, esta música fue muy pronto el reflejo y el portavoz de la lucha política de los negros, en reacción contra su inserción en la repetición. Abriéndose a todas las músicas colonizadas, contra esta censura de la industria oficial, una industria paralela inició sus labores para producir música nueva y hacerla conocer.

Los músicos del *free jazz* se estructuran primero con la creación, en 1969, por Bill Dixon y Archie Shepp de la Jazz Composers Guild, asociación parasindical; luego, en 1965, en Chicago, con la Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), especie de cooperativa que reunía a una treintena de mú-

⁴ Cf. Caries y Comolli, *Free jazz et Black Power*, París, Champ Libre.

sicos negros "para luchar contra la dictadura de los directores de clubes, de las compañías de discos, de los críticos" (Archie Shepp). Además de la defensa de los intereses profesionales, sus objetivos consisten esencialmente en multiplicar las ocasiones de reencuentro entre los compositores, instrumentistas y orquestas.

Así pues, la acción de los músicos tendería a hacerlos más autónomos con respecto al capital. En ese sentido, la experiencia más interesante fue la Jazz Composers Orchestre Association, que sucedió a la Jazz Composers Guild, minada por los conflictos internos y los conflictos raciales.

Creada por un blanco (Mike Mantler) y algunos negros (Carla Bley...), la JCOA estimuló las investigaciones musicales, pero sobre todo trató de crear una red de distribución y de producción de conciertos y discos paralela al circuito capitalista. Esta organización, exterior a las grandes estructuras de la industria musical, permitió a algunos músicos trabajar, sin estar obligados a grabar a ritmo demasiado rápido discos puramente comerciales.

La asociación fue financiada por la colectivización de todos los derechos de autor y por subvenciones de universidades y fundaciones obtenidas por las "personalidades" de la música y los profesores, como Thornton o Shepp. Todos los músicos percibían una parte igual de la totalidad de los derechos. En el mismo espíritu emergieron otras organizaciones económicas originales intentando escapar a las leyes de la repetición, tales como las orquestas autogestionadas, como la de Beaver (*360 Degree experience*). "Si exceptuamos la acción colectiva, los músicos no hacen nunca su promoción por sí mismos. Muchos negros se dan cuenta ahora de que habrían debido tomar conciencia de ello hace mucho tiempo. Apenas empezamos ahora a abrirnos camino y es muy lento, porque muchos músicos no tienen un centavo... Debemos eliminar los estudios de grabación y a todos los intermediarios que aumentan inútilmente los costos de producción..."⁵

Al estar la producción esencialmente basada en el control de la distribución, de la producción de la demanda y no en el de la

⁵ Billy Harper, *J. M.*, septiembre de 1973.

mercancía, el *free jazz* tuvo dificultades en darse a conocer mediante sus propias estructuras, en un mundo en el que la repetición monopoliza lo esencial del mercado.

"Mi grabación de *Freedom and unity* data de 1967. Pero no pude producir el disco sino hasta 1969, y fue solamente en 1971 cuando los costos de producción fueron amortizados por las ventas. El objetivo de una marca como Third World no es evidentemente comercial. Se trata menos de vender que de iniciar un trabajo colectivo que permita a los músicos progresar, teniendo cada disco valor de documento en cuanto a la evolución de nuestro trabajo... Para producir *Freedom and unity* trabajé en el despacho de un notario. Al mismo tiempo, era estudiante."⁶

El nuevo estatuto económico acompaña el nacimiento de una nueva música, realmente instantánea, de disfrute inmediato, que escapa a todas las cristalizaciones, desdeñando los instrumentos, pero también muy construida y a menudo muy intelectual. El acceso a la autonomía económica, la politización del jazz y la lucha por la integración son concomitantes; el *free jazz* creado con los Black Muslims se inscribirá, por sus referencias a África y a la "belleza negra", como la música de un renacimiento cultural, de una diferencia: "El músico blanco puede tocar si tiene una partitura delante. Puede improvisar a partir de algo que haya escuchado anteriormente. Pero el músico negro, por su parte, toma su instrumento y sopla sonidos en los que no había pensado antes. Improvisa, crea, y eso le viene del interior. Es su alma, es la música de su alma... Improvisará; aportará alguna cosa que vendrá del fondo de él. Y eso es que ustedes y yo queremos. Ustedes y yo, queremos crear una organización que nos dará un poder tal que podremos establecernos y actuar a nuestro gusto."⁷

Desde esa época, y al igual que el movimiento de la violencia negra, el ruido del *free jazz* fracasó en su ruptura de la repetición. Acantonado, reprimido, limitado, censurado, expulsado, acabó por sentar cabeza y adoptó nuevas formas de creación y de circulación cultural, no habiendo logrado acompañarlas de

⁶ G. Thornton, /, M., febrero de 1973.

⁷ Extracto del discurso de Malcolm X, el 28 de junio de 1964, en la Organización de la Unidad Africana. Citado por Caries y Comolli, *op. cit.*, p. 34.

una verdadera toma de poder político.

"El pueblo negro de América ha adoptado una posición política más 'reflexiva' con todo lo que esa palabra implica... Ya no es inteligente aceptar riesgos inútiles, fijarse, vociferar en la televisión; eso nos hace vulnerables a todos los niveles, fácilmente identificables por las fuerzas reaccionarias."⁸

El *free jazz*, punto de encuentro de la música popular negra y de las investigaciones teóricas más abstractas de la música occidental, viene a significar una liquidación de la diferencia música popular/música culta rompiendo así la jerarquía repetitiva.

Muestra igualmente cómo el rechazo de acompañar la crisis de proliferación inicia *localmente* las condiciones de un modelo de producción musical diferente, de una música nueva. Pero ese ruido, al no inscribirse en el mismo nivel que los mensajes circulantes en la red de la repetición, no puede hacerse escuchar. Es el anuncio de otra música, de una producción exterior a la repetición, después de haber fracasado cuando quiso ser *toma del poder* en la sociedad repetitiva.

Representación y composición: el retorno de los juglares

Junto a esta búsqueda de otro poder en la repetición, reaparecen formas de producción muy antiguas, que prolongan esta mutación de la economía de la música.

Primero, resurge la producción de músicas populares sobre instrumentos antiguos frecuentemente fabricados por los músicos mismos; una música hecha para un disfrute inmediato, para la comunicación cotidiana y no para el espectáculo cerrado. Transmitidas oralmente, ampliamente improvisadas, no necesitan ningún estudio para ser ejecutadas. Son por lo tanto accesibles a todos, rompiendo la barrera del aprendizaje del código y del instrumento. Se elaboran en todas las clases sociales y particularmente en las clases más dominadas (obreros de las grandes ciudades industriales, guetos negros norteamericanos, bidonvi-

⁸ A. Shepp, J. M., abril de 1976.

lies jamaquinas, barrios griegos, etc.). "La creatividad real está del lado de quienes viven al margen de la cultura sin vivir con ella..., de los metecos" (O. Revault d'Allones). Esas músicas carecen en general de referencias culturales.

Las pequeñas orquestas de aficionados que tocan gratuitamente se multiplican. Así la música vuelve a ser una aventura cotidiana y un elemento de fiesta subversiva. Hecho muy importante, la producción y la invención de instrumentos, casi interrumpida desde hacía tres siglos, aumentan sensiblemente. El trabajo de creación es colectivo: jamás se ejecuta la obra de un único creador; aunque se tome como punto de partida una composición individual, cada músico elabora su propia parte instrumental. La producción es composición colectiva, sin programa elaborado por anticipado e impuesto a los operadores y sin comercialización! Los grupos duran poco, se disuelven cuando los miembros se reinsertan en la vía repetitiva. Esta música crea una práctica nueva de la producción musical, una práctica cotidiana y subversiva. Es incontestablemente ayudada por la existencia de discos y de representaciones que ella subvierte y de los que utiliza la inspiración e innovación. Se desarrolla también un uso nuevo del disco, que no contiene más que la orquesta sola, para cantar en *play-back*, lo que permite insertarse en la producción (*Minus One*).

Así, no hay una nueva música popular, sino una nueva práctica de la música en el pueblo. Ella se convierte en lo superfluo, lo inacabado, lo relacional. Aún más, deja de ser un producto separado de su autor. Se inscribe en una nueva práctica del valor. El trabajo de la música es entonces esencialmente "des-obramiento" (D. Charles) irreductible a la representación (al cambio) o a la repetición (al almacenamiento). Anuncia la negación del uso utensiliario de las cosas, una nueva forma de imaginario colectivo que subvierte los objetos, una reconciliación entre juego y trabajo.

Si esas prácticas nuevas recuerdan un poco las de los juglares de la Edad Media, se inscriben de hecho en la ruptura con la música sacrificial, representativa y repetitiva: antes de la grabación y de los útiles de la sonoridad moderna, los juglares eran la memoria colectiva, el lugar esencial de la creación cultural y de la

circulación de la información desde las cortes hacia el pueblo. La grabación estabilizó la obra y organizó su almacenamiento comercial. Pero aquí, el campo de la mercancía se ha roto y renace una relación directa entre el hombre y su medio.

La música no se hace ya para ser representada ni almacenada, sino para ser una participación en un juego colectivo, una búsqueda permanente de comunicación inmediata, nueva, sin ritual y siempre inestable. Se vuelve irreproducible, irreversible. "Si componemos la música, nosotros somos también compuestos por la historia, por situaciones que replanteamos constantemente" (L. Berio). Un tiempo nuevo surge de la música. ¿Debemos ver en este surgimiento el anuncio de una liberación fuera del valor de cambio, o solamente la de la puesta en escena de una nueva trampa para la música y para los consumidores de música, por automanipulación? Más ampliamente, ¿es mistificar o es liberar el dar, poco a poco, a cada uno, los útiles para combinar sus ruidos y escuchar los de los otros? La respuesta a estas preguntas depende, a mi parecer, de la radicalidad de la experiencia. Dar a componer con instrumentos otorgados no puede conducir a una producción diferente de la que autorizan esos instrumentos.

La trampa está ahí. La de una falsa liberación mediante la distribución a cada quien de los instrumentos de su enajenación, de los útiles de un autosacrificio, siendo cada uno al mismo tiempo sacrificador y sacrificado, vigilante y vigilado. Trampa que el *play-back*. y el *Minus One* iluminan crudamente porque permiten, en su evolución futura, una inscripción en el código, una participación semiautónoma, útil de libertad y pedagogía de canalización.

EL VALOR RELACIONAL DE LA COMPOSICIÓN

La nueva unidad del cuerpo

Así, inviniendo el proceso actual que parte de la concepción para desembocar en el objeto, el resultado al que llega el trabajo

no "preexiste [ya] idealmente en la imaginación del obrero". Así, modificar el sentido de la forma en el curso de su producción, vaciar de su contenido enajenante el valor cambio/uso, es tratar de designar lo no enunciable y lo imprevisible. Una estructuración del deseo y de la producción puede entonces ser bosquejada a partir de lo que deja oír la música.

La mutación esencial está, sin duda, en la relación con uno mismo que ella hace posible. La desaparición de los códigos y la comunicación destruida en el sacrificio o en el simulacro comercial dan acceso primero a la reapropiación de su obra por el trabajador. No ya a la recuperación del producto del trabajo, sino al del trabajo mismo, para gozar de él en tanto que tal, vivir su tiempo y no usarlo o cambiar el resultado. La comunicación con un público, la utilización de un consumidor no es ya necesariamente la finalidad del trabajo, aunque ambas sigan siendo posibles en el acto musical de la composición. La naturaleza de la producción cambia entonces, pues la música que nos gusta escuchar no es necesariamente la que nos gusta ejecutar, y todavía menos improvisar. Ausencia de cambio, comunicación consigo mismo, conocimiento de sí, no-cambio, autovaloración, la composición no es ya el enclaustramiento de un trabajo en un programa dado con anterioridad, sino un replanteamiento colectivo de la finalidad del trabajo. Esta forma de producción de finalidad indefinida no ha sido jamás, que yo sepa, objeto de una teorización, ni en su organización económica, ni en la naturaleza de la relación nueva que crea entre la materia y el hombre, entre disfrute y consumo-producción.

Producir en la composición es en primer término disfrutar de la producción de diferencias. Ese concepto nuevo es claramente presentado por los músicos. Así, improvisar se dice en la terminología del jazz "*tofreak* (desviarse) *freely*". *Freak*, es también el monstruo, el marginal. Improvisar, componer, remite pues a la idea de diferencias asumidas, de cuerpo reencontrado y expandido. "Algo que me deja encontrar entre las medidas mi propio ritmo" (Stokhausen). Vincula la música con el gesto, del que es

⁹ K Marx *El capital*, op. cit., 1.1, vol. 1, p. 216.

el soporte natural; conecta la música con los ruidos de la vida y del cuerpo al que da una energía para su movimiento. La improvisación es entonces arriesgada, inquieta, replanteada inestablemente, fiesta anárquica y amenazante, como un Carnaval cuyo fin sería incierto. Esta producción nueva se inscribe entonces en una relación muy diferente con la violencia: en la composición, el ruido deja de ser metáfora de muerte. Componer, es a la vez cometer un homicidio y un sacrificio. Es volverse sacrificador y víctima, hacer del suicidio siempre posible la única forma posible de muerte y de producción de la vida. Componer, es frenar la repetición y la muerte que ella implica, es decir colocar la liberación no en un futuro lejano, sagrado o material, sino, ahora, en la producción de su propio disfrute.

La relación

La composición no impide la comunicación. Cambia sus reglas. Hace de ella una creación colectiva y no ya el intercambio de mensajes codificados. Hablarse es crear un código o apoyarse en un código en curso de elaboración por el otro.

Trabajo sobre sonidos, sin gramática, sin pensamiento directriz, pretexto para la fiesta, al reencuentro de los pensamientos, la composición deja de ser un conjunto central, inevitable monólogo, para convertirse en potencialidad real de relación. Ella enuncia que los ritmos y los sonidos son el modo supremo de relación entre los cuerpos, una vez rotas las pantallas de lo simbólico, del uso y del cambio. La composición descubre así a la música como relación con el cuerpo y como trascendencia.

Es cierto que, a partir del sacrificio y la representación, la música contiene al cuerpo: los compañeros de Ulises corren el riesgo de morir de placer escuchando el canto de las sirenas, y los dúos de *Cosifan tutte* o de *Tristán e Isolda* expresan una verdadera pulsión erótica. Atravesada directamente por los deseos y las pulsiones, la música ni siquiera ha tenido nunca otro tema que el cuerpo, al que ofrece un trayecto completo en el placer, con un inicio y un fin. Una gran obra musical es siempre un mo-

délo de relaciones amorosas, un modelo de relación con el otro, de exaltación y de apaciguamiento eternamente recomenzable, una figura excepcional de relación sexual representada o repetida: "La música: casi soy capaz de gozarla...", escribe Freud; y, sin embargo, el psicoanálisis apenas ha dicho nada del ruido y de la música.

Pero ya no se trata, en la composición, de marcar el cuerpo como en la representación, o de producirlo como en la repetición, sino de gozar por él. Es a eso a lo que tiende la relación. Cambio entre los cuerpos mediante su obra y no mediante objetos. Ahí está la subversión más fundamental aquí esbozada: no ya almacenar riquezas sino superarlas, tocar por el otro y para el otro, entrelazar los ruidos de los cuerpos, escuchar los ruidos de los otros a cambio de los propios y crear, en común, el código en el que se expresará la comunicación. Lo aleatorio se reúne entonces con el orden. Cuando dos personas se deciden a emplear su imaginario y su deseo, todo ruido es relación posible, orden futuro.

Del ruido a la imagen: la tecnología de la composición

Como la representación y la repetición, la composición necesita una tecnología propia como soporte del nuevo valor. Mientras la grabación pretendía ser refuerzo de la representación, creó una economía de la repetición. Ciertamente, al igual que para los códigos precedentes, la tecnología no fue concebida para eso. Si la representación remite a la imprenta productora de partituras, y la repetición a la grabación productora del disco, la composición remite al instrumento productor de música. Podemos deducir de ahí el anuncio de un progreso considerable por venir, en la producción y en la invención de nuevos instrumentos.

Ahí también la música me parece premonitoria. La floración actual de instrumentos de inmenso campo sonoro, tan fuerte hoy como la que, en los siglos xvi y xvii, anunció la revolución industrial, es premonitoria de una nueva mutación de la tecnología.

En ese sentido, una sola innovación va ahora a representar

plenamente su papel, anunciador de esta mutación: la grabación de la imagen. Hoy, la grabación de la imagen es valorada como instrumento del almacenamiento visual de conciertos, de filmes y como medio pedagógico, es decir, como un útil de la repetición. Puede, por el contrario, convertirse muy pronto en una de las tecnologías esenciales de la composición. La televisión, prehistoria de la grabación de la imagen, no ha logrado dar un estatus visual a la música; el cuerpo ha desaparecido y la grabación individual de la imagen aparece como una innovación musicalmente vacía. En un primer momento puede convertirse en un medio de almacenamiento, individual o en una memoria central, del acceso a los filmes. Pero el uso esencial del grabador de imágenes me parece que está en otra parte, en su uso privativo para la fabricación de su propia mirada sobre el mundo y en primer término sobre sí mismo; disfrute ligado a la mirada sobre sí: Narciso después de Eco. Erotismo como apropiación del cuerpo.

El instrumento nuevo así emergente no hallará su verdadero uso sino en la producción, por el consumidor mismo, del objeto final, el filme a partir de la película virgen. Rematando la mutación comenzada con el magnetófono y la fotografía, el consumidor se convertirá así en productor y hallará su satisfacción en la fabricación por sí mismo tanto, al menos, como en el objeto que produce. Instituirá el espectáculo de sí mismo como supremo uso.

LA ECONOMÍA POLÍTICA DE LA COMPOSICIÓN

La composición remite pues a una economía política difícil de imaginar: la producción se confunde con el consumo y la violencia no se canaliza en un objeto sino que se invierte en el hacer, sustituto del almacenamiento de un trabajo que simula el sacrificio. Cada entidad de producción-consumo (de composición) puede replantear a cada instante su programa, la producción no es ya previsible antes de su final. Se vuelve algo dado y no ya algo construido, y el tiempo es vivido, no solamente en el cambio y el uso, sino también en la producción misma.

Lo esencial de la producción comercial se desarrolla entonces en la producción de útiles que permiten crear las condiciones de un disfrute en el acto de componer. Podemos ver, en la constitución de orquestas, en la creación de instrumentos nuevos, en el desarrollo del imaginario en el acondicionamiento de jardines individuales,¹⁰ en la producción a partir de útiles rudimentarios, un esbozo de lo que puede significar la composición: el sueño mediante cada uno de sus propios criterios al mismo tiempo que de la forma de conformarse a ellos.

Como el disfrute de la música no pasa ya por el cambio ni por el almacenamiento, el disfrute de la producción es exterior a su inserción en un mercado o en un proceso de distribución. Es preciso pues pensar en otros sistemas de organización económica, pero también y sobre todo en otras instituciones políticas. Pues la violencia no se canaliza ya en el sacrificio, no se imita ya en la representación, y no es ya amenazante como en la repetición. La apuesta de la economía de la composición es entonces la de que una coherencia social es posible cuando cada uno asume individualmente la violencia y el imaginario por el placer de hacerlo.

La composición libera el tiempo para vivirlo y no ya para almacenarlo. *Ella se mide, pues, según la amplitud del tiempo vivido por los hombres, viniendo a sustituir al tiempo almacenado en mercancías.*

Podemos preguntarnos si semejante modelo, hecho de tiempo libre y de disfrute egoísta, es posible. De hecho, observándolo de cerca, se plantean problemas de coherencia que parecen insolubles: por una parte, el ruido de los otros puede producir un sonido de cacofonía, y cada una de las diferencias así creadas entre las unidades de composición puede ser experimentada como una molestia; por otra parte, la complementariedad en las producciones no está nunca asegurada, puesto que ningún sistema de precios (el mercado en la representación) o de clasificación (la planificación en la repetición) viene a confrontar las alternativas de composición.

Así, a menos de reinsertarse en la mercancía y sus reglas, es

Cf. B. Lassus, *Les habitars paysugistes*, estudio no publicado.

decir en la representación y la repetición, esta forma social de recreación de la diferencia supone la reunión de dos condiciones: *tolerancia y autonomía*. Aceptación de los otros y capacidad de pasarse sin ellos. En eso, la composición aparece evidentemente como una utopía abstracta, modo de organización polar, adquiriendo su sentido en un momento de logro cultural formidable.

Pero aún podríamos pensar que la composición no es posible. Hay muchas razones para ello. Como escribe Pierre Boulez: "Es preciso negar toda invención que no se sitúe en el marco de un escrito [...] Finalmente, la improvisación no es posible. Incluso en un conjunto barroco, en donde las leyes están más o menos codificadas, en donde tenemos cifras en lugar de acordes, es decir que podéis ponerlas en cierta posición pero de no importa qué manera, incluso en esa época la improvisación no ha producido obras maestras. Se habla de las improvisaciones de Bach, por ejemplo. Creo que Bach escribió después de improvisar, y lo que escribió fue lo más interesante. A menudo, esas improvisaciones no son sino un puro muestrario sonoro, a veces curioso, pero que no se integra en absoluto en las directrices de una composición. Eso da, constantemente, excitación, apaciguamiento, lo cual es insoportable para mí... La dialéctica de la forma es primaria en lo posible, todo el mundo se excita mutuamente, eso se convierte en una especie de onanismo en público."

La imposible improvisación impide entonces la composición. De igual modo, aunque menos radicalmente, es difícil, dice Claude Lévi-Strauss, admitir en cada hombre la existencia potencial de capacidades musicales creativas: "De derecho, si no es que de hecho, todo hombre convenientemente educado podría escribir poemas, buenos o malos, mientras que la invención musical supone aptitudes especiales, que no sería posible hacer florecer a menos que hayan sido dadas."

No habrá composición si Boulez y Lévi-Strauss tienen razón, uno y otro, o el uno o el otro. Pero nada en la biología moderna establece la validez de esos juicios de valor, en donde se confunden creatividad y código actual de creatividad. Y tampoco la habrá si no se desea claramente un proyecto de superación de la

repetición, es decir si el Estado no deja de confundir bienestar con producción de la demanda. Toda política que valoriza el uso de los objetos en vez de valorar los medios de producirlos retarda efectivamente la composición. Por el contrario, una descentralización masiva del poder la acelera. El paso de una red a otra es por lo tanto aquí muy diferente de los dos pasajes precedentes. Por primera vez, no interesa al aparato económico. Por primera vez, las exigencias de la acumulación de valor comercial son reaccionarias y exigen una política objetivamente conservadora, aunque se camufle bajo una igualización de las condiciones de acceso a la mercancía. En ese sentido, los creadores mismos se apoyan sobre una base falsa, porque la composición contiene en germen su desaparición en tanto que especialistas. ¿Qué ruido vendrá entonces a crear el nuevo orden? Ya vimos que la recuperación de su música por los músicos no es suficiente. No hay más que un camino: la recuperación en las unidades de producción y de la vida, en las empresas y las colectividades, del sentido que hay que dar a las cosas. El Estado no puede desempeñar un papel positivo más que favoreciendo masivamente la producción de los objetos, de los instrumentos más que de la música. Profunda mutación, deslocalizada y difusa, cambiando desde su raíz el código de reproducción social y conduciendo, por lo tanto, a replantear radicalmente el oscuro poder de los gestionarios de la repetición.

Pero el riesgo es inmenso, pues la salida del mundo repetitivo desemboca en una fantástica inseguridad.

La música no cuenta ya una historia domada, razonada. Se inscribe en un laberinto, el del tiempo puesto en grafismo. Pasada la tercera etapa en el acceso al saber descrito por Castañeda, aquella en la que el hombre ha vencido al poder, la relación con la tecnología y el conocimiento cambia porque cambia la relación con lo esencial. Tres tiempos se interpenetran y se oponen.

Por otra parte puede que hayamos observado además que la tecnología y el saber mantienen relaciones misteriosas y fuertes con nuestro tema. Presente en todas partes, emboscado tras las formas, el saber se amolda según la red en la que se inscribe: en la representación, es modelo, esquema, cuyo valor depende de

un empírico acuerdo con la medida de los hechos, de un estudio de las partituras. En la repetición, es cartografía, saber local, inserción cultural de la producción y puesta a disposición general de los útiles e instrumentos nuevos.

La composición da paso así a una inquietante concepción de la historia, abierta, inestable, en donde el trabajo no ritma ya la acumulación, en donde el objeto no es ya un almacenamiento de carencias, en donde la música es portadora de la reapropiación del tiempo y del espacio. El tiempo no fluye ya linealmente, sino que se cristaliza a veces en códigos estables en donde la composición de todos se vuelve compatible, a veces en un tiempo múltiple en donde los ritmos, los estilos y los códigos se desfasan, las interdependencias se hacen más pesadas y las reglas se disuelven.

La composición es un perpetuo replanteamiento de la estabilidad, es decir, de las diferencias. No se inscribe en un mundo repetitivo sino en la fragilidad permanente del sentido, después de la desaparición del uso y del cambio. No es ni un anhelo ni una inquietud, sino el porvenir contenido en la historia de la economía y en la realidad premonitoria de la música. En su fragilidad y su inestabilidad, en su rebasamiento y su aleatoriedad, en su exigencia de tolerancia y de autonomía, en su distanciamiento de la mercancía y de la materialidad, está ya presente, cotidianamente, en nuestra relación implícita con la música. La composición es también la única utopía que no es la máscara del pesimismo, el único Carnaval que no es una añagaza de la Cuaresma.

Ella anuncia lo que tal vez sea lo más difícil de admitir: a partir de ahora, *ya no habrá sociedad sin carencia*, puesto que la mercancía es definitivamente incapaz de llenar el vacío que ella misma ha creado suprimiendo el sacrificio ritual, desritualizando el uso, embrollando todos los sentidos, obligando al hombre a hablarse en primer término a sí mismo.

Y vivir en el vacío, es admitir la permanente presencia potencial de la revolución, de la música y de la muerte: "What can a poor boy do except play in a rock and roll band?" (*Street fighting man*, Rolling Stones). La verdadera música revolucionaria no es aquella que dice la revolución, sino la que habla de ella como de una carencia.

Hay que detener la repetición, transformar el mundo en forma de arte y la vida en un inestable disfrute. ¿Será preciso un sacrificio? Es necesario actuar rápidamente, porque, si estamos todavía pendientes de la voz, el Mundo, repitiéndose, se disuelve en el Ruido y la Violencia.

Cinco personajes en una ronda. ¿Cantan? ¿Los acompaña un instrumento? ¿Anuncia Bruegel ese mundo autónomo y tolerante, vuelto sobre sí mismo y, al mismo tiempo, solidario?

Por mi parte quiero entender en la Ronda, al fondo del *Carnaval y la Cuaresma*, la conclusión, y no las premisas, del combate comenzado hace veinticinco siglos; el anuncio de la post-penitencia, del post-silencio, a la salida de la iglesia, y no la retaguardia del Carnaval pagano, que la Cuaresma capitalista viene a suplantarlo en el primer plano de la escena.

A menos que Bruegel, interpenetrando los espacios, arraigando cada uno de ellos en el otro, quiera significar que todo sigue siendo posible y dar a entender, con un mensaje irónicamente codificado, la inevitable victoria de lo aleatorio y lo inacabado.

BIBLIOGRAFÍA

Obras utilizadas y citadas

- Adorno, T.W., *Philosophie de la nouvelle musique*, París, Gallimard, 1962.
- Atlan, Henri, *Organisation en niveau hiérarchique et information dans les systèmes vivants*, París, 1975.
- Audinet, Gérard, *Les conflits du disque et la radiodiffusion en droit privé*, París, 1938.
- Barthes, Roland, *Música Práctica*, núm. 40, 1969.
- , *El grano de la voz*, México, Siglo XXI, 1983.
- Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, París, Gallimard, NRF, 1976.
- Baumol W. J. y Bowen W. G., *Performing arts: The economic dilemma*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1968.
- Benson J. K., *The interorganisational network as a political economy*, Toronto, Canadá, Research Committee on Organisation, ISA, agosto 1974.
- Berger D. y Peterson R., "Entrepreneurship in organisations: evidence from the popular music industry", *Adm. Se. Quart.*, 1971.
- , "Three eras in the manufacture of popular lyric's".
- Berlioz, Hector, *Le chef d'orchestre, théorie de son art*, París, Imprimerie J. Clay, 1856.
- Berthoud Arnaud, *Travail productif et productivité du travail chez Marx*, París, Maspero, "Economie et socialisme", 1974.
- Bollecker, L. C., "Radiodiffuser c'est éditer", *Revue Internationale de la Radioélectricité*, núm. 43, París, 1935.
- Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, París, Gonthier, 1964.
- Briggs, G. A., *Reproduction sonore a haute fidélité*, París, Société des Éditions Radio, 1958.
- Burney, Charles, *The present state of music in France and Italy, o The journal of a tour through those countries undertaken to collect material for a general history of music*, Londres, T. Becket, 1771.
- Caen E., *Le phonographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, París, L. Larose y L. Tenin, 1910.

- Chavannes, París, Leroux, 1985.
- Montesquieu, C. L., *Oeuvres complètes*, París, Le Seuil, col. L'Intégrale, 1964.
- Mozart, *The letters of Mozart and his family*, preparado por A. H. King y M. Carolan, Ed. Anderson, 1966.
- Nagel, J., *Travail collectif et travail productif dans l'évolution de la pensée marxiste*, Bruselas, Ed. de la Universidad de Bruselas, 1974.
- Nietzsche, F., *La naissance de la tragedia*, Ginebra-París, Gonthier, 1964.
- Pierre, Constant, *Le Conservatoire National de Musique et de déclamation*, París, Documents historiques et administratifs, 1900.
- Pincherle, Marc, *Le monde des virtuoses*, París, Flammarion, 1961.
- Platón, *La república*, México, UNAM, 1970.
- Pouillet, E., *Traite théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, París, 1894.
- Proudhomme J.-G., *Écrits de musiciens*, París, Mercure de France, 1912.
- Rey, Anne, *Erik Satie*, París, Le Seuil, 1974.
- Rohizinski, L. (bajo la dirección de), *Cinquante ans de musique française (1875-1925)*, 2 tomos, París, Ed. Musicales de la Librairie de France, 1925.
- Rousseau, J.-J., *Essai sur l'origine des langues; Essai sur l'inégalité; Dictionnaire de musique en Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, 1962.
- Russolo, Luigi, *Manifesto dei rumori. Arte dei Rumori o L'art des bruits, manifesté futuriste*, Milán, marzo de 1913.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1955 [*Curso de lingüística general*, varias ediciones en esp.].
- Schaeffer, Pierre, *A la recherche d'une musique concrète*, París, Le Seuil, 1952.
- , *La musique concrète*, col. Que sais-je?, París, PUF, 1973.
- , *Traite des objets musicaux*, París, Le Seuil, 1966.
- , *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, Richard Masse, 1971.
- , "Musique concrète électronique exotique", *Revue musicale*, núm. 224, 1959.
- Scriabine, Marina, *Le langage musical*, París, Minuit, 1963.
- Serres, Michel, *Esthétique sur Caracciolo*, París, Hermann, 1975.
- , "Don Juan au Palais des Merveilles", *Études philosophiques*, núm. 3, París, 1966.

- Sfez, Lucien, *Critique de la decisión*, París, A. Colin, 1976.
- Shakespeare, W., *Tricilo y Crésida*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Stege, Fritz, *La situation actuelle de la musique allemande*, 1938.
- Stockhausen, K., "Déclaration", *VH 101*, núm. 4, París, invierno de 1970-1971.
- , "Kurzwellen avec Beethoven", *Are*, núm. 40, París, 1969.
- Strunk O., *Source readings in music history*, Nueva York, W. W. Norton, s.f.
- Sudre, F., *La téléphonie musicale*, París, Tours, 1866.
- Tiersot, J., *Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XVIIIe siècle*, Turín, 1924.
- Vaunois, Albert, *Condition et droits d'auteurs des artistes jusqu'à la Révolution*, París, Chevalier-Marescq, 1892.
- Wagner, Richard, *L'art et la Révolution* (1848), t. m de las obras en prosa traducidas por J.-G. Proudhomme, París, Delgrave, 1914.
- Weber, Max, *Social and rational foundations of music*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1958.
- , *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Ed. 62, 1988.
- Xenakis, Iannis, *Musique et architecture*, París, Casterman, 1971.
- Zahan, Dominique, *La dialectique du verbe chez les "Bombaras"*, Mouton & Cie, 1963.
- Zweig, Stefan, *El mundo de ayer*, Barcelona, Juventud, 1968.

Principales revistas citadas

L'Arc
La France Musicale
La Revue Musicale (Fétis)
Musique en Jeu (Seuil)
Jazz Magazine (Phillipacchi)
VH 101 (Esselier)
Le Ménestrel (Heugel & Fils)

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE MATERIAS

- | | |
|---|---|
| Adorno, T. W.: 23, 49, 68,155, 171 | Choiseul, conde: 78 |
| aleatoriedad: 99, 170, 178 | Chopin.F.: 107, 108 |
| Antheil, G.: 202 | Clapton, Eric: 162 |
| arte/ciencia: 19s, 151, 168, 172ss, 176 | Clement,J.-B.: 115 |
| atonalismo: 55, 123s, 173, 176 | Clementi, M.: 106n |
| | concierto: 174ss, 178 |
| Bach, J. S.: 14, 31-33, 47, 56, 74, 96, 171,215 | Condorcet: 98 |
| Ballard, impresor: 82, 83 | Confucio: 48 |
| Barthes, R.: 33, 200 | coral: 32 |
| Baudrillard, J.: 20n, 125 | Corelli, A.: 30 |
| Beatles: 163, 176, 186 | <i>Country</i> Joe MacDonald: 156 |
| Beethoven, L. van: 47, 52, 57, 77s, 101,105s, 136, 149. 200 | Cramer, J. B.: 106 |
| Berg, A.: 47 | Cros.Ch.: 135 |
| Berio, L.: 209 | |
| Berliner, E.: 141 | David, profeta: 25 |
| Berlioz, H.: 23, 101 | Debussy.C: 147 |
| Bizet, Ch.: 108 | Deluze, G.: 69n |
| Bley, Carla: 205 | Derrida, J.: 42 |
| Boukay.M.: 115 | disco: 52, 59, 104, 112, 126, 127, 131ss, 141-161, 163, 165, 178, 208 |
| Boulez, P.: 62, 168,215 | disonancia: 68, 123 |
| Bowie, D.: 176 | dodecafónica: 123 |
| Bruegel, P.: 36ss, 192,218 | Dylan, Bob: 14 |
| Burney, Ch.: 97 | |
| | Edipo: 49 |
| Cage.J.: 167, 169, 172,202 | Edison, T. A.: 135-139, 141 |
| Caillois,R.:202 | Emerson, Keith: 162 |
| canción popular: 109ss, 151, 162 | Empédocles: 25 |
| Cannabich, J. C: 69 | estocástica: 55, 56,99 |
| Carlomagno: 26 | Euler, L: 53 |
| Carnaval/Cuaresma: 36-40, 158, 177-179, 183,185,217-218 | |
| Caruso,E.: 145 | Federico II de Prusia: 29 |
| Castañeda, C: 35,70, 216 | Fétis,E.: 111 |
| Cherubini, L.:14, 85, 107 | Fletchner, C: 46 |
| Chevalier, M.: 114 | Foss,L.: 172 |
| | Fourier, Ch.: 99 |
| | Fournier, P. S.: 56 |

Franklin, B.: 57
Freud.S.: 15,212

Gérard, F.: 145
Gesualdo, C.: 32
Gille, C.: 113
Girard,R.:21,43,58n
Glass.Ph.: 170
Goodman, Benny: 154
GossecF. J.:79, 85
Gottschalk: 108
grabación, fonógrafo: 136-142, 144-150,155,157, 173,176s
Grateful Dead: 156
Gregorio, san: 38
Guiñes, conde: 77

Haendel,G.F.:78
Harper, Billy: 205n
Haydn,F. J.:69,74, 100,165
Helmholtz, H. L. F.: 56
Hendrix, J.: 14, 57, 156,162,186
Henrion, P.: 117
hit-parade: 15, 158-162
Honneger, A.: 202
Hove, Steeve: 162

Ingres, J. A. D.: 145
instrumentos musicales: 212-214
Ismenias: 25

jazz: 45, 153ss, 162,203-207,210
Jdanov, A.: 17
Jefferson Airplane: 156
Jeremías: 44
Joplin.J.: 14, 157,186

Kagel.M. R.: 172
Kenton, Stan: 154
Kepler, J.: 94
Kirgsten Flagstad: 157s

La Mounte Young: 56
Lebkovitz, príncipe: 77

Leibniz, G. W.: 16,45
Lévi-Strauss, C.: 41 n, 47,169n, 215
Liszt,F.: 105, 107, 108
Luigini.M.: 140
Luis XI: 80
Luis XV: 83
Lully, J. B.: 75, 79, 83
Lyotard, J.-F.: 57

Mahler,F.: 123
Malcolm X: 206n
Mantler, Mike: 205
Markov, A.: 56
Marmonte, J.-F.: 76
Marx, K.: 15, 42n, 54n, 60-62, 67s, 89s, 95
Mehul, E.: 85
Melba y Tamagno: 145
Mendelssohn, F.: 105
Minus One: 208s
música popular: 177, 207, 208
mito: 47s
Molossov: 202
Montesquieu, C. L.: 25
Monteverdi, C.: 47, 56
Morrison, Jim: 156, 186
Mozart, W. A.: 14, 57, 69, 77, 106s, 149, 165,211

Musak: 18, 166s
música culta: 151, 167-175, 178,207
música para películas: 63
música pop: 193, 203
música serial: 55, 125
música soul: 22

Nadeau, M.: 115
Napoleón III: 118
Narciso: 213
Nietzsche, F.: 14s, 20
Nikish, A.: 136
Nono, L.: 172

ópera: 14,78,80,87,93, 126, 136
orquesta: 21, 100s, 214

Otis, Redding: 152,186

Paganini, N.: 108
Parizot,V.: 117
Patti, A.: 139
Paulus, J. P. H. 116
Philidor, F. A. Danican: 79
Picasso, P.: 123,202
Piccini, N.: 97
Pitágoras: 25,91
Platón: 54, 92n
play back: 208, 209
Plutarco: 25
Prokofiev, S.: 202

Quantz, J. J.: 29

radio: 126n, 141-144,149, 155, 159ss
Ravel, M.: 47
Ravi Shankar: 152
Richepin, J.: 115
Richter, F. X.: 69
Ries.F.: 107
rock: 22, 46, 153, 155, 162, 218
Rolling Stones: 186, 202, 218
Rossini, G.: 87n
Rousseau, J.-J.: 16n, 42, 92s
Russolo,L.:21,38n,201

Satie, E.: 123
Saussure, F.: de 41

Schaeffer, P.: 20
Schoenberg, A.: 47, 68,123
Schubert, F.: 57
Scriabine, M.: 25n
Serres, M.: 15,16n, 19, 22n, 93,171
Shakespeare, W.: 95
Spengler, O.: 32
Spohr, L.: 107
Stamitz, J. V.: 69
Stege.F.: 18
Stockhausen, K.: 169, 172n, 211
Stravinsky, I.: 47
Sudre, F.: 137
Sully Prud'homme: 115
SunTs'ien:47,92

Telemann, G. Ph.: 30
Thornton, G.: 205,206

Ulises: 47, 95

Wagner, R.: 23, 47, 62, 68, 107, 123, 211
Watteau, A.: 144
Weber, C. M. von: 56
Webern, A.: 47
Whiteman: 154

Xenakis,!,: 168, 171 n

Zweig, S.: 124